

УДК 82–34

Т.Л. ЛЕВЧУК,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк)*

КАЗКОВА ІНТЕНЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Казкова інтенція художньої літератури простежується у різних родових, видових та жанрових утвореннях словесної творчості протягом усього її існування. На генетичному рівні казка є попередницею не тільки писемного жанру, але й усієї художньої літератури. Методологічні засади дослідження фольклорного жанру (і фольклору взагалі) стали визначальними для літературознавства. Казка стала перехідним явищем між міфологією (вірою, правдою) та літературою (вигадкою). Казка стає художньою літературою тільки після того, коли вигадка усвідомлюється як засіб. Першорядні письменники вдавалися до елементів казковості або ж просто писали казки. Казка увійшла в метажанрові структури, активізувала розвиток фантастики та фентезі. «Серйозна» література звертається до казковості тоді, коли прямо сказати або неможливо, або не можна.

Ключові слова: казка, міфологія, художня література, вимисел, умовність.

Народна казка – не тільки попередниця відповідного літературного жанру, але й усієї художньої літератури, насамперед як найдавніша оповідь про захопливі події, як універсальна модель завоювання слухача/читача майстерністю словесного передавання подій. «Казкова» інтенційність літератури вмотивована багатьма чинниками, ми ж зупинимося на трьох дуже виразних, на наш погляд, моментах.

Момент перший: генетично-історичний. Збираючи казки, письменники навчилися їх писати. Часом вони й не знали, що самі здатні творити. Так сталося з братами Грімм – Якобом і Вільгельмом. Німецькі лінгвісти, представники Гейдельберзької школи, стали відомими у світі завдяки побічному заняттю – збиранню казок. Брати Грімм почали збирати народні казки в 1807 р. під впливом загального інтересу до фольклору. У 1812 р. вони опублікували збірник із 86 німецьких казок під назвою «Дитячі й сімейні казки» («Kinder-und Hausmärchen»). Книга видавалася сім разів. У виданні 1857 р. міститься вже 211 казок. Супроводжені науковими коментарями, ці видання є серйозними дослідженнями німецького фольклору.

У братів Грімм були попередники в європейській традиції збирання казок, варто згадати французькі колекції Мішеля Олександра Ненашева 1697 р., німецьку колекцію Йогана Карла Августу Мусауса 1782–1787 рр. Однак саме Якобу та Вільгельму Грімм вдалося закласти філософські підвалини міфологічної школи в європейській фольклористиці та літературознавстві. Видання «Німецької міфології» (1835) сприяло усвідомленню сутності народної душі не тільки давніх греків і римлян, а й іранців, германців, кельтів, слов'ян. Автори дослідження були переконані, що фольклор, втілюючи колективну несвідому душу, має божественне походження, що з міфу при його занепаді неминуче виникають казка, епос, легенда тощо. Брати Грімм використовували принципи порівняльно-історичного мовознавства, на цій підставі віднаходили спільні ознаки в уснопоетичній творчості багатьох народів, тому за аналогією з прамовою висували гіпотезу спільного праміфу.

Однак важливо, що на потіху дітям (та й дорослим) усього світу вони навчилися писати казки. Найвідоміші їхні казки – «Хлопчик-Мізничник», «Білосніжка», «Спляча красуня», «Ра-

пунцель», «Червоний капелюшок», «Попелюшка», «Вовк і семеро козенят», «Бременські вуличні музиканти», «Шість лебедів», «Гензель і Гретель», «Розумна Ельза», «Дурень Ганс» та ін. – увійшли до золотого фонду світової літератури, багато сюжетів стали мандрівними.

Чимало європейських авторів збирали народні казки чи створювали літературно-авторські на основі фольклорних. Варто згадати таких професійних казкарів, як Шарль Перро (Франція), Ганс Крістіан Андерсен (Данія), Карло Коллоді (Італія), Павло Бажов (Росія). Тривалу історію має українська казкарска традиція. Збирали казки Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський, М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський, Л. Боровиковський, М. Костомаров, О. Бодяньський; А. Кримський, В. Юзвенко, П. Іванов, П. Лінтур, І. Березовський. Із жанром літературної казки пов'язана творчість І. Франка, С. Руданського, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, Марка Вовчка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Н. Забіли, В. Сухомлинського, О. Іваненко, В. Нестайка та ін.

Отже, входження фольклорної казки до писемної традиції зумовило стрімкий розвиток оповідних жанрів, у тому числі й роману, який майже два століття лишається найбільш запитаним жанром літератури.

Момент другий: методологічний. Інший важливий внесок казки у світову словесність пов'язаний із вивченням цього жанру. Методологічні засади дослідження фольклорного жанру (і фольклору взагалі) стали визначальними для літературознавства. Найавторитетнішими працями світового рівня вважаються дослідження фінського казкознавця А. Аарне, американського вченого С. Томпсона, російського дослідника В. Проппа. Останній підійшов до вивчення казки з формалістського боку й розробив цілий напрям – морфологію жанру. В. Пропп справедливо вважається основоположником порівняльно-типологічного методу у фольклористиці, одним із засновників сучасної теорії тексту, попередником сучасних структуралістів.

Базуючись на широкому матеріалі, В. Пропп обґрунтовано поставив питання про методи вивчення, які б не поступалися методології фізико-математичних наук. Видатний філолог-фольклорист поставив за мету створити морфологію казки, насамперед чарівної, тобто казки «у власному значенні слова» [1, с. 5].

В. Пропп спирається на дослідження І. Больте і Г. Поливки, Ж. Бедье, А. Аарне, О. Веселовського, Вундта та ін., які здійснювалися переважно в історичному зрізі. Науковець ставить за мету вибудувати класифікацію казок, бо це один із перших і найважливіших ступенів вивчення. Одиницею класифікації у В. Проппа виступає *функція* дійової особи, що нею можуть бути замінені *мотиви* О. Веселовського або *елементи* Ж. Бедье. Дослідник зауважує, що повторюваність функцій при різних виконавцях вже давно помічена істориками релігії в міфах і віруваннях, але не відзначена істориками казки.

В. Пропп виділяє 31 функцію персонажів чарівної казки. При великій кількості персонажів така мала кількість функцій свідчить про «двоєку якість чарівної казки: з одного боку, її вражає різноманіття, її строкатість і барвистість, з іншого – її не менш вражає однаманітність, її повторюваність» [1, с. 19].

Основними положеннями теорії В. Проппа є розуміння функцій дійових осіб як стійких елементів казки, чисельної обмеженості цих функцій та їх однакової послідовності, внаслідок чого всі чарівні казки однотипні за своєю будовою [1, с. 20–22]. Однак головна ідея, яку винесло з праці В. Проппа літературознавство, така: будь-який твір – це структура, і щоб її дослідити, потрібно розкласти на елементи та вивчити кожен із них.

Ідеї Проппа опанувала та розвинула наратологія другої половини ХХ ст. Знання про структуру казки стало загальним, поширилось і серед письменників. Деякі з них, як от У. Еко, Дж.Р.Р. Толкін, Дж.К. Ролінг, майстерно використали казкові матриці для створення захопливої літературної гри постмодерного гатунку. Структура казки стає структурою постмодерного роману.

Момент третій: типологічний. Казка є перехідним явищем між міфологією (вірою, правдою) та літературою (вигадкою). Але навіть народна казка не завжди вигадка. Функції первісних мисливських казок зовсім не дитячі й не розважальні. Та й у пізніших зразках (чарівних, соціально-побутових) є багато життєподібного. В. Пропп переконаний, що «казка народжується, звичайно, з життя» [1, с. 232]. Окремі казкові персонажі мають прототипів. Наприклад, всесвітньо відомий образ Синьої Бороди списаний Ш. Перро з історичної

особи – французького барона Жилья де Ре, який жив у XV ст. За однією з гіпотез прізвисько пішло від того, що борода барона де Ре була настільки чорна, що відливала синім, інші ж, навпаки, доводять, що «синіми бородами» в той час називали чоловіків начисто поголених – аж до «синьої шкіри». Барон де Ре був освіченим аристократом, брав участь у Столітній війні й був удостоєний звання маршала Франції. Після відставки Жилья де Ре раптом захопився окультизмом, некроманією, спиритизмом, зібрав у своєму замку найвідоміших алхіміків, магів, чорнокнижників та щедро фінансував їхні експерименти. Таке «хобі» вплинуло на свідомість барона – є свідчення договору між ним і сатаною.

Інквізиційний трибунал висунув Жилью де Ре звинувачення із 47 пунктів, серед яких – людські жертвоприношення домашньому демоні, чаклунство та використання чаклунської символіки й багато іншого. Окрім усього, згадувалося у документі й про «таємну кімнату» у підвалі, в якій були намальовані магичні знаки та відбувалися жертвоприношення (звідси, певно, й образ підвалу, в якому Синя Борода тримав тіла убитих дружин).

Після тривалих допитів де Ре визнав себе винним, і його спалили на вогнищі. А 1992 р. французьким сенатом було створено трибунал, який довів... невинність барона й реабілітував його. Однак вердикт судової комісії вважається незаконним, тому що переглядати справи XV ст. трибунал не мав права. Більшість дослідників до реабілітації Жилья де Ре ставиться скептично. Чи наводив барон страх на сучасників лише своїм незвичайним захопленням, а чи дійсно вчинив страшні злочини – в народній свідомості він перетворився на кровожерливого персонажа, цілком казкового.

У французькому фольклорі імена Жилья де Ре та Синьої Бороди були синонімами. Однак Ш. Перро «задокументував» лише друге – Синя Борода – і відтоді цей персонаж став незмінним героєм багатьох творів містичної тематики.

Казка перенесла міфологічне знання в літературу у вигляді мотивів і образів. Найпереконливіше довів міфічне походження казки Є. Мелетинський. Свої докази він ілюстрував міфологічними сюжетами у казках про тварин і чарівних казках.

Казка постає внаслідок десакаралізації міфу. Вилучення етіологічного стрижня призводить до заміни характерної міфічної кінцівки на «мораль» у казках про тварин та стилістичних формул у чарівних казках. Традиційні казкові формули постійно нагадують про відмінність казки від міфу, вказуючи на невизначеність часу та місця, недостовірність. Є. Мелетинський наголошує, що саме на рівні поетики чарівна казка формалізує певні важливі жанрові показники, які й протиставляють її міфу як художню вигадку: «казка у відношенні до міфу при максимальній сюжетно-семантичній близькості й незважаючи на усне побутування представляє “художню літературу” в її специфіці» [2, с. 262].

Під специфікою художньої літератури найперше розуміють вигадку. Чарівна казка стала першим «художнім» зразком словесного мистецтва, тобто вигаданим, навмисним, нефункціональним, точніше, з функцією естетичного задоволення. Вигадка в казці стає усвідомленою та цілеспрямованою.

Вигадка – продукт людської фантазії й необхідна умова творчості. Незважаючи на те, що вигадку асоціюють із літературою, вона не завжди є критерієм художності. Незначний вміст вигадки спостерігаємо у глибоко суб'єктивних творах, переважно ліричних. Такими є й твори, писані на документальній основі. Однак однозначно віднести і ті, й інші до таких, де вигадки немає, ми не можемо. У ліричному вірші поет надягає маску ліричного героя або й прибирає іншу роль.

Ще складніше відділити вигадку від факту в розповідній літературі. Сучасний американський філософ Джон Р. Серль констатує, що деякі твори, базовані на художньому вимислі, є літературними творами, деякі – ні. Він зауважує історичну зумовленість частотності художнього вимислу в літературі, стверджуючи, що в наш час таких випадків більше. Серль відносить до позбавлених художнього вимислу твори на основі документальних фактів, наприклад, «Холоднокровно» Т. Капоте. На його думку, потрібно розрізняти поняття художнього вимислу та літератури, враховуючи момент багатозначності обох понять [3].

Величезна кількість творів ґрунтується на реальних фактах, однак це не означає, що вони не є художніми. Серед таких – визнані шедеври світової літератури, наприклад, роман Стендаля «Червоне і чорне». Поштовхом до написання роману стали ре-

альні події, а прототипом Жюльєна Сореля відразу двоє молодих людей – син сільсько-го коваля Антуан Берте та червонодеревник Андрієн Лафарг. Цей випадок можна спитати на реалізм як метод, що передбачає правдоподібне відтворення дійсності, та типізацію як прийом перетворення побутових фактів на художнє узагальнення. Однак навіть відверто документальні твори можуть мати цілком художній вигляд та містити вимисел. Той-таки Т. Капоте в романі «Холоднокровно» (в рос. перекладі «Обыкновенное убийство», англ. «In Cold Blood», 1965) мусив домислити подробиці й деталі злочину двох молодиків. 16 листопада 1959 р. газета The New York Times опублікувала замітку про вбивство у селищі Холкомб сім'ї фермера-методиста з чотирьох осіб: батька, матері та двох дітей. Прочитавши замітку, Трумен Капоте зацікавився подіями та виїхав на місце з метою власного розслідування, в ході якого зібрав інформації близько 8 000 сторінок. Незважаючи на те, що письменник ретельно збирав факти в штаті Канзас, це не означає, що він ходив слідом за очевидцями, записуючи кожне слово та фільмуючи їхні дії. Однак у творі герої все це роблять, і досить вірогідно, правдоподібно. Отже, автор мусив багато моментів домислити, уявити, використовуючи не лише знання людської психіки, а й уяву, фантазію.

Американський письменник творив у руслі нової журналістики, яку називають також нон-фікшн-журналістикою, паражурналістикою, літературою факту, прозою ідей чи наративною журналістикою. У стилі нової журналістики писали Трумен Капоте, Гантер Томпсон, Норман Мейлер, Роберта Крістау.

Засновник нового стилю Том Вульф визначив чотири основні літературні прийоми:

– кінематографізм: побудова тексту зі сцен, що швидко змінюють одна одну, не обов'язково у хронологічному порядку. Динамічність. Після прочитання тексту в читачів має з'явитися відчуття, ніби вони переглянули фільм;

– діалогізм: наситити текст якомога більшою кількістю діалогів. Читачі повинні почути голоси героїв;

– ракурс третьої особи або прийом хамелеона: автор намагається втілитись у свого героя, щоб його вустами розповісти про подію;

– увага до деталей: слід багато уваги приділяти деталям, що характеризують героїв і їхню поведінку: зовнішній вигляд, манери, міміку тощо [4].

Якби О. Кобилянська чи Панас Мирний жили в Америці ХХ ст., то їхні твори «Земля» та «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» однозначно віднесли б до «нової журналістики». Тим більше, що стиль письма був би теж іншим.

З іншого боку, твори відверто умовного (містичного) характеру, якщо вірити авторам, теж мають реальну основу. Данте переконував, що все, описане ним в «Божественній комедії», відбувалося з ним насправді. В основі твору Данте лежать його видіння. Подібними свідченнями рясніє світова писемність, а в середньовіччі вони оформилися в окремий жанр – видіння. І все ж основна маса таких свідчень залишилася за межами художньої літератури, на рівні документальних свідчень епохи, як і зразки, наприклад, приватного листування. На відміну від видінь Данте, який завдяки таланту зумів зробити з них шедевр мистецтва, ці записи середньовічних видінь не сягнули тієї міри узагальнення й образного втілення, яке могло б перетворити їх на літературу. Крім того, досвід боговидіння для людини є настільки особистим та сокровеним, що далеко не кожен наважується розповідати про нього.

Для Данте його твір був правдою внутрішнього життя, для багатьох поколінь читачів – шедевром світової літератури зі значним вмістом вигадки і уяви. Не можна не погодитися з міркуваннями Джона Р. Серля про конвенційність літературних творів: чи є той чи інший твір літературою, вирішують читачі, а от чи є твір художнім вимислом, вирішує автор.

Часто створені уявою образи ґрунтуються на реальності, навіть відверто фантастичні. Дж.Р. Серль з позицій біологічного натуралізму стверджує, що свідомість є реальним суб'єктивним досвідом, викликаним фізичними процесами в мозку [3]. Отже, якими б фантастичними не були образи, вони мають реальне підґрунтя – мозок творця, який існує, а вже щось він продукує, то інша справа.

Результатом художнього вимислу є різні форми умовності. Внаслідок численних дискусій літературознавці здійснили розмежування первинної та вторинної умовності: перша

характеризує образну природу мистецтва в цілому, друга позначає настанову на свідоме уникнення життєподібних форм.

У дослідженні поетики незвичайного О. Ковтун дотримується розмежування первинної та вторинної художньої умовності, ототожнюючи її з вимислом, який теж вживається у широкому та вузькому значенні: перше означає специфіку літератури як одного з видів мистецтва (образність), друге – власне вимисел, фантастичне, незвичайне (порівняймо вимисел у «Війні і мирі» Л. Толстого та у «Війні світів» Г. Уеллса). Аналізуючи поетику незвичайного в європейській літературі п. п. ХХ ст., О. Ковтун виділяє шість самостійних типів художньої умовності: раціональна фантастика і фентезі (*fantasy*), казкова, міфологічна, сатирична і філософська, які більшою чи меншою мірою пов'язані з такими стійкими жанровими структурами, як літературна чарівна казка, утопія, притча, міфологічний, фантастичний, сатиричний роман тощо. [5, с. 9].

Першорядні письменники вдавалися до елементів казковості (О. Вальд, М. Метерлінк, К. Чапек, К.С. Льюїс, Т. Манн та ін.) або ж просто писали казки (Р. Кіплінг, Дж.Р.Р. Толкін, П. Треверс, Є. Шварц та ін.). Казка увійшла в метажанрові структури, активізувала розвиток фантастики та фентезі. «Серйозна» література звертається до казковості тоді, коли прямо сказати або неможливо, або не можна.

Літературна казка, як і її попередниця – народна, має неоднозначну адресацію. Як у казці про семилітку (або про розумну дівчину чи мудру Галю: не гола, й не вбрана, не взута й не боса, з подарунком і без нього) вона може бути як для дітей, так і для дорослих. Для першої категорії – переважно в адаптованому варіанті, наприклад, «Гаргантюа й Пантагрюель» Рабле, «Мандри Гулівера» Свіфта, «Аліса в країні чудес» Керрола, «Крихітка Цахес» Гофмана та ін.

Форму казки усебічно використовують письменники різних естетичних систем. Частка вимислу в них різна. По-різному використали художній потенціал казки соцреаліст Аркадій Гайдар та постмодерністка Оксана Забужко.

«Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твёрдом слове» російського полководця та письменника є авторською з використанням казкових формул. Твір виконаний в руслі типової радянської пропагандистської ідеології з виховною метою. Твір А. Гайдара зберігає численні ознаки народної казки, а дійсність намагається показати радянську. Від казки тут – міфічні числа три та сорок, назви земель, словесні формули типу «жил да был»; казкова поетика, представлена інверсією, тавтологією, деталізацією. Письменник використовує образ розповідача, актуалізуючи таким чином одну з провідних засад казки – вона живе в розповіді. Натка переказує казку краще, ніж її автор Алька. Витриманий формально як казка, твір все ж скерований на показ дійсності, точніше бажаної дійсності. Героями казки є діти-жовтенята. У Радянському Союзі навіть діти воюють, захищаючи країну. Використання дитячої праці, особливо в часи війни, практикувалося. Можна згадати й особистий досвід Гайдара, який у 16 років командував полком. У контексті радянської дійсності, яка декларувала намір «казку зробити буттям», твір Гайдара сприймався як казка про дійсність, як романтизована, спрощена до дитячого рівня правда життя. Тепер читачі бачать у творі ідеологеми, які набули привабливості завдяки казковому оформленню. Матриця казки зумовила тривалу популярність твору Гайдара, але не врятувала від великого випробування часом. Загалом соцреалізм цурався відвертого вимислу і фантастики, але охоче залучав жанр казки, часто дуже вдало (згадаємо казки Ю. Олеші, К. Чуковського та ін.), користуючись її морально-дидактичним потенціалом. Тут важлива межа між вигадкою, що працює як властива мистецтву умовність, і вигадкою як способом «задурювання» читача, маскування життєвої правди.

Повість О. Забужко «Казка про калинову сопілку» є переспівом народної казки із залученням біблійних та фольклорних ремінісценцій. Незважаючи на різні жанрові визначення (притча, міф, метафора тощо), твір української письменниці міцно тримається жанрової матриці. Основними механізмами «олітературення» фольклорного першотвору стали психологізм та яскравий авторський стиль.

Чарівна казка сама по собі вже є літературою, де вигадка відіграє провідну роль. Однак, якщо казка чарівна, це не означає, що все в ній – неправда. Не забуваймо, що каз-

ка несе в собі міфічні знання, правдиві для їх творців та випробувані тисячоліттями. «Казка про калинову сопілку» містить виразно фантастичний лише один момент – сопілка розмовляє людським голосом, все інше в казці – традиційне для українського життя: в умовах економічної необхідності вдови сходилися з вдівцями й діти, відповідно, ставали вороже налаштованими зведенюками, в народі ретельно зберігалася черговість у заміжжі дочок, виконувалася воля батьків, діяли суспільні стереотипи тощо. Фантастичні елементи й сьогодні не сприймаються як фантастика, коли люди вірять у відьом чи вроки. Персонажами твору і О. Забужко, і фольклорної казки рухають загальнолюдські механізми: заздрість, компенсація втрачених можливостей та сподівання на їх реалізацію в дітях. Можна сказати, що «Казка про калинову сопілку» знаходиться на межі чарівної та соціально-побутової.

О. Забужко використала фольклорний казковий сюжет, який хоч і належить до чарівних, тобто вигаданих, все ж ореол достовірності зберігає: і завдяки пам'яті жанру, і завдяки відтворенню реалій українського життя.

Художня література й досі зберігає інтенційність, задану їй казкою ще у середньовіччі. Казка стала перехідною ланкою між міфологією та літературою. Вона перенесла головний атрибут міфу – вигаданий, уявний світ – в літературу, але змінила його функцію: вигадка стає усвідомленою та ігровою, засобом творення уявного світу, позбавленого звичних координат, наділеного чарівними можливостями і здатністю захоплювати, розважати, дивувати, скеровувати і змушувати.

Завдяки «щепленню» казкою, література поступово зруйнувала межі між вигадкою і правдою, між фантазуванням і наслідуванням, між грою і документом. Казка вкотре в історії захитує критерії розмежування художньої і нехудожньої літератури, щоб відкрити нові горизонти для творчості.

Список використаних джерел

1. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
3. Серль Дж.Р. Логический статус художественного дискурса / Джон Р. Серль. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (Последнее обращение 03.03.2016).
4. Реальніше за саму реальність // Медіаграмотність, 16.04.2012. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://osvita.mediasapiens.ua/material/5325> (Останнє звернення 10.02.2016).
5. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

References

1. Propp, V.Ya. *Morfologiya <volshebnoi> skazky. Ystorycheskye korny volshebnoi skazky* [Morphology of the <charming> tale. The historical roots of the charming fairy tale]. Moscow, Labyrint Publ., 1998, 512 p.
2. Meletynskiy, E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of myth]. Moscow, Nauka Publ., 1976, 408 p.
3. Serl, Dzh.R. *Lohycheskyi status khudozhestvennoho dyskursu* [The logical status of fictional discourse]. Available at: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (Accessed 03 March 2016).
4. *Realnishe za samu realnist* [More real than reality]. Available at: <http://osvita.mediasapiens.ua/material/5325> (Accessed 10 February 2016).
5. Kovtun, E.N. *Pojetika neobychajnogo: Hudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoj skazki, utopii, pritchi i mifa (Na materiale evropejskoj literatury pervoj poloviny XX veka)* [Poetics of the unusual: art worlds of fantasy, fairy tale, utopia, parable and myth (On materials of European literature of the first half of the XX century)]. Moscow, Moscow State University Publ., 1999, 308 p.

Сказочная интенция художественной литературы прослеживается в разных родовых, видовых и жанровых образованиях словесного творчества на протяжении всего ее существования. На генетическом уровне сказка выступает предшественницей не только письменного жанра, но и всей художественной литературы. Методологические основы исследования фольклорного жанра (и фольклора вообще) стали определяющими для литературоведения. Сказка стала переходным явлением между мифологией (верой, правдой) и литературой (выдумкой). Сказка становится художественной литературой только после того, когда выдумка осознается как средство. Первостепенные писатели прибегали к элементам сказочности или же просто писали сказки. Сказка вошла в метажанровые структуры, активизировала развитие фантастики и фэнтези. «Серьезная» литература обращается к сказочности тогда, когда прямо сказать или невозможно, или нельзя.

Ключевые слова: сказка, мифология, художественная литература, вымысел, условность.

Fairy tale intention of fiction is traced in various forms, kinds and genres of folklore throughout its existence. At the genetic level fairy tale is the ancestor of not only writing genre, but of all fiction. Methodological bases of research of folk genre (and folklore in general) have become determinant for literary criticism. Fairy tale was a transitional phenomenon between mythology (faith, true) and literature (fiction). Tale became fiction only after the invention had been realized as an instrument. Prominent writers used the fairytale elements, or even wrote fairy tales. Tale has entered the inter-genre structures, intensified development of fiction and fantasy. «Serious» literature falls back on the fairy tale when directly speaking is either impossible or forbidden.

Key words: fairytale, mythology, literature, fiction, convention.

Одержано 5.02.2016.