

Негосударственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

ДВОРАК Елена Юрьевна

**РУССКОЕ ДЕТСКОЕ ФЭНТЕЗИ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА И
ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
КИХНЕЙ Любовь Геннадьевна

Москва – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. К теории и истории жанра. Специфика детского фэнтези и методологические проблемы его изучения	18
1.1. Теоретические и исторические концепции возникновения жанра фэнтези.....	18
1.2. Становление детского фэнтези, его классификация.....	31
1.3. Феномен «вторичного мира» фэнтези, герой детского фэнтези.....	39
1.4. Родоначалники жанра фэнтези. Возникновение детского фэнтези в России	48
1.5. Миф – фольклор – фэнтези: неомифологические стратегии в фэнтезийной литературе	58
1.6. Методы исследования произведений детского фэнтези.....	75
Глава II. Жанровые каноны и мифопоэтические грани зарубежного детского фэнтези и «зачатки» русского детского фэнтези.....	85
2.1. Религиозно-мифологические архетипы в цикле К. Льюиса «Хроники Нарнии» и в трилогии Ф. Пулмана «Темные начала».....	85
2.2. Фэнтезийные мотивы в сказочной повести В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота».....	109
2.3. Неклассическая трактовка мифологизма в фэнтезийной повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма».....	121
Глава III. Становление и развития национального русского детского фэнтези	136
3.1. К вопросу о плагиате и пародии в романе Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас».....	136
3.2. Функция архаичных мифологем в романах Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас», «Таня Гроттер и молот Перуна».....	148
3.3. Синтез фольклорных и мифологических образов в произведениях Т. Крюковой: «Узник Зеркала» и «Лунный рыцарь».....	163
3.4. Романы Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз» и «Черный альбатрос»: механизм формирования авторского мифа в жанровой парадигме детского фэнтези.....	182
Заключение.....	194
Список литературы.....	205

ВВЕДЕНИЕ

Полемика вокруг массовой литературы не утихает. Одни критики и литературоведы произведения массовой литературы просто игнорируют, полагая, что они не могут быть объектом научного исследования, другие видят в этом дискурсе (при всей его эстетической неоднозначности) поле формирования актуальных проблемно-тематических линий и инновационных жанровых образований.

Фэнтези как один из сравнительно новых жанров массовой литературы в настоящее время порождает множество диспутов, затрагивающих вопросы генезиса жанра, его культурологических предпосылок, жанровых модификаций, специфики поэтики и т.д. Данные дискуссии образуются в связи с тем, что фэнтезийная литература относительно молода.

Считается, что возник жанр фэнтези в XX веке в Англии, а «родителем» его является Дж. Р.Р. Толкиен, написавший в 1937 г. «Хоббит, или Туда и обратно», а затем «Властелин колец» (1954–1955). Мы не случайно оговариваемся, что так «считается», так как далеко не все исследователи разделяют данную точку зрения. Как пишет в статье «Что такое фэнтези?» Д.Б. Лопухов: *«Фэнтези появилось не в двадцатом веке. Джон Рональд Руэл Толкиен не был родоначальником жанра»*¹.

Нужно сказать, что Д.Б. Лопухов прав лишь наполовину. Действительно не Дж. Толкиен первым создал фэнтезийное произведение (более подробно данный вопрос будет рассмотрен нами в первой главе диссертации), но именно он ярче всех смог представить вымышленный мир, с его обитателями и собственной историей. Что касается фэнтези как литературного жанра, то возник он в начале XX века в Англии. В Россию жанра пришел в 80-е годы прошлого столетия.

¹ Лопухов Д.С. Что такое фэнтези? // Русский журнал – 2006. – №7. – С. 19.

Популярность фэнтезийной литературы с каждым годом возрастает. Последние социологические опросы среди школьников показали, что каждая третья, выбранная ими книга, является фэнтезийной. Вследствие такого быстрого развития жанра фэнтези, возникает большое количество исследовательских работ, рассматривающих различные его составляющие. Например, дать его определение пытались в своих работах: С.Т. Алексеева, В.К. Олейника, А.В. Мартыненко, В.Л. Гопмана; к характеристикам жанра обращались в своих исследованиях: К.Г. Фрумкин, В.А. Губайловский, Е.Н. Ковтун; связь фэнтези со сказкой выявили: В.С. Березин, М.С. Галина, Е.А. Соколова; с научной фантастикой: А.А. Николаева, О.А. Брилева.

Тем не менее, научные изыскания актуальных вопросов данного феномена все еще находятся в рудиментарной форме, как в теоретическом, так и в литературном аспекте. В числе важных исследовательских проблем – связь фэнтезийных текстов с мифологией, литературной сказкой и научной фантастикой. Кроме того, термин «фэнтези» в литературоведческой науке ещё не является устоявшимся – ученые до сих пор не пришли к единому мнению: к какому грамматическому роду отнести его – к среднему, ориентируясь на окончание, или к женскому, исходя из родства терминов «фэнтези» и «фантастика». Однако все больше исследователей склоняются к использованию женского рода. (На международной научной конференции «Русская фантастика на перекрестье эпох и культур»², проходившей в МГУ в марте 2006 г., все ученые употребляли термин именно в женском роде.). Однако в своем исследовании мы будем употреблять данный термин в среднем роде, тем самым утверждая, самостоятельность жанра фэнтези.

Огромный вклад был сделан для понимания специфики фэнтези благодаря научным достижениям исследователей по смежным жанрам: фантастики, литературной сказки и мифологии. Работы: В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки», Л.В. Овчинниковой «Русская

² Сафрон Е. А. Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В.А. Левшина, М.И. Попова и М.Д. Чулкова) // Научный журнал КубГАУ. – 2011. – №73(09). – С. 2.

литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика», Т.А. Чернышевой «Природа фантастики», С.М. Лойтер: «Русский детский фольклор и детская мифология. Исследование и тексты» помогли разграничить фэнтези с его литературными собратьями.

Нельзя также не отметить исследования российских специалистов, посвященные анализу поэтики зарубежного (английского) фэнтези: С.Б. Лихачевой: «Аллитерационная поэзия в творчестве Дж.Р.Р. Толкина», М.А. Штейнман: «Поэтика английской иносказательной прозы XX века (Дж. Р. Р. Толкиен и К.С. Льюис)».

Что же касается рассмотрения особенностей русского фэнтези, то здесь ситуация несколько иная – таких работ мало. В большинстве своем они затрагивают проблемы поэтики славянского фэнтези 1990-х годов. Ср., например, исследования А.Д. Гусаровой: «Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики», Е.А. Чепур: «Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации», О.П. Криницыной «Славянские фэнтези в современном литературном процессе».

Существуют также несколько смежных исследований, затрагивающих фэнтези в контексте изучения социальной философии, педагогике и в рамках лингвокультурного направления. Это работы Н.В. Помогалова «Фэнтези и социализация личности», О.В. Виноградова «Педагогические условия повышения эффективности чтения подростками литературы фэнтези», Т.В. Печагиной: «Категориальные концепты «Добро» и «Зло» в русской, британской и немецкой детской фэнтези», М.Ф. Мисник «Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов» и т.д.

Нужно сказать, что детское фэнтези как литературный жанр было рассмотрено лишь в работе английского исследователя: Molson F.J.

«Children's Fantasy»³, но данное научное изыскание касается лишь английского детского фэнтези.

Если обратиться к жанровому ракурсу осмысления фэнтези, то прежде всего, нужно отметить, что этот жанр в современных исследованиях получает самые разноречивые трактовки. Многие литературоведы определяют его как разновидность литературной или фантастической сказки с приключенческой – авантюрной «жилкой». В частности, один из «столпов» жанра фэнтези – Ник Перумов, рассматривая этот феномен, заметил: *«По внешним параметрам фэнтези является разновидностью фантастической сказки»*⁴. Исследователь М.К. Попова считает, что *«жанр фэнтези <...> возникает на пересечении многих традиций и тенденций. На его формирование повлияли и англоязычная сказка о волшебных мирах, и научная фантастика, и интерес к Средневековью, и увлечение парапсихологией»*⁵.

Однако бытовало и такое мнение, что фэнтези вообще не относится к литературным жанрам. Исследователи, считавшие фэнтези окказиональным явлением, рассматривали его как *«промежуточное звено между рациональным и сверхъестественным, исключая ее (фэнтези – Е.Д.) из фантастической литературы»*⁶. Данная тенденция, возникла из-за сращения жанров фантастики и фэнтези во время развития обоих, то есть в начале XX века. Но на сегодняшний момент времени в литературоведческой среде, на эту теории практически никто не опирается при анализе как фэнтези, так и фантастики.

На наш взгляд, множество разноречивых дефиниций – результат отсутствия четкого определения понятия фэнтези, и как следствие этого, отсутствие идентификации такого явления, как детское фэнтези. Значит, при исследовании данного жанра, особое внимание необходимо уделить его

³ Molson Francis J. Children's Fantasy. Mercer Island (Wash.): Star-mont House, 1989. – 97 p.

⁴ Перумов Н.Д. Я люблю гномов, а они любят пиво // Мир за неделю. – 2000. – №4. – С. 320.

⁵ Попова М.К. Загадки «фэнтези» / М.К. Попова // Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. – С. 162.

⁶ Тодаров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фран. Б. Нарумов. – М.: Дом Интеллектуальной книги, 1999. – С. 18.

специфике. Как считает Л.В. Овчинникова, дифференцирование художественных форм является одной из приоритетных задач в современном литературоведении: *«При анализе конкретных произведений мы сталкиваемся с контаминацией элементов..., с существованием огромного числа переходных и пограничных жанровых разновидностей»*⁷.

В начале нашего исследования жанра детского фэнтези возникает необходимость дать определение детской литературы, чтобы иметь возможность оперировать данным понятием в процессе дальнейшей работы. Исходя из определения, данное словарем литературоведческих терминов, *«детская литература – это литература, специально предназначенная для детей до 15-16 лет и осуществляющая языком художественных образов задачи воспитания и образования детей»*⁸.

Однако в последнее время мы сталкиваемся проблемой так называемого «мигрирования» – то есть перехода произведений, изначально написанных для взрослого читателя, в реестр детской литературы. Следовательно, возникает проблема определения специфики детского чтения.

Условно мы можем разделить детскую литературу на две группы. В первую – «переходную» – группу входят романы: Дж. Свифта «Путешествие Гулливера» (1726–1727), Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719), некоторые сказки Ш. Перро, Г.Х. Андерсена, братьев Гримм и т.д. Все произведения из данной категории, адаптируются или художественно трансформируются авторами для лучшего восприятия детской аудиторией. К тому же, нельзя забывать, что практически все они создавались в другой исторический и социальный период времени, соответственно были ориентированы на читателя с иной культурной направленностью. На сегодняшний день, развитие личности читателя-подростка идет гораздо быстрее, чем в прошлых

⁷ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учеб. пособие. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 79–80.

⁸ Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2007. С. 52.

веках, благодаря этому он может лучше воспринимать «взрослую» литературу прошлых лет.

Ко второй группе относятся произведения, которые сам автор изначально определил как детские. Это детские литературные сказки русских авторов: Э. Успенского «Крокодил Гена и его друзья» (1966), «Дядя Федор, пес и кот» (1974), Л. Гераскиной «В стране невыученных уроков» (1966), трилогия Н. Носова «Незнайка» (1953–1965), В. Губарева «Королевство кривых зеркал» (1951), К. Булычев «Приключение Алисы» (1965); а также сказки зарубежных писателей: «Чиполлино» (1951–1957) Дж. Родари, «Малыш и Карлсон» (1955–1968) А. Линдгрен, «Питер Пэн» Д. Барри, «Удивительный волшебник из страны Оз» (1900) Л. Баума и т.д. Кроме того, сюда же можно отнести детский фэнтезийный цикл К. Льюиса «Хроники Нарнии» (1950–1956), сказочную-повесть В. Крапивин «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» (1992), книги Т. Крюковой «Узник зеркала» (2002), «Лунный рыцарь» (2003), «Волшебниц с острова Гроз» (2004), «Черный альбатрос» (2009). К подростковому чтению данного жанра относятся серия книг Д. Емца «Таня Гроттер» (2002–2012), повесть С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» (1997), трилогия Ф. Пулмана «Темные начала» (1995–2000).

Исходя из вышесказанного, мы видим, что литература в жанре детского фэнтези, ориентирована на подросткового читателя или ребенка дошкольного возраста. В связи с чем, произведения в жанре детского фэнтези отождествляют с литературной сказкой, (примеры которых были указаны выше) или с детской фантастикой. Происходит это по причине неточной интерпретации обоих жанров, (каждый из которых опирается на фольклорно-мифологическую основу), смешивания мотивов перехода героя из мира в мир, образов мифических персонажей и т.д. В данном диссертационном исследовании, мы приводим подробный анализ отличительных черт детского фэнтези от литературной сказки и детской фантастике.

Термин фэнтези нередко связывают с понятием массовой культуры или литературы. *«Массовая литература – множество популярных произведений, рассчитанных на читателей с нетребовательным литературным вкусом, не приобщенных к высшим достижениям художественной культуры. <...> Входит в состав массовой культуры»⁹.*

Научное объяснение данному феномену дал Ю.М. Лотман, считая, что такая литература может существовать в любой эпохи, так как всегда найдет «нишу» между классической литературой и фольклором. При этом массовая литература может использовать черты мифологии, сказки для развития своей главной, развлекательной функции.

В последнее время оформляется и процветает массово-коммерческий тип фэнтезийной литературы. На наш взгляд, данная тенденция существует благодаря влиянию на массовое сознание людей (в данном случае подростков) сказочных шаблонов, распространенных через кинематограф. Как подмечают многие исследователи, обращение к фольклорным мотивам, характерно как для настоящей литературы, так и для *«бесталанной беллетристики <...> сказочная форма – это то, что легко воспринимает каждый»¹⁰*. Сообразно с этим, в литературоведческих кругах до сих пор превалирует мнение, что фэнтезийная литература (ровно, как и фантастическая) является третьесортной, и не стоящей научного внимания.

Однако мы не можем согласиться с данной точкой зрения. Благодаря своей развлекательной функции, данная литература является одной из наиболее популярных на сегодняшний день. Следовательно, она охватывает огромный пласт читательской аудитории и может влиять (и влияет) на формирование сознания читателя. Кроме того, в массовую фэнтезийную литературу вводятся фольклорные элементы, играющие первичную роль в народных сказках – восстанавливают воспитательную функцию. Благодаря введению в фэнтезийное повествование мифологических мотивов, неомифов

⁹ Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2007. С. 107.

¹⁰ Овчинникова Л.В. Указ. соч. С. 87.

и религиозных архетипов происходит ознакомление читателей с мифологией разных народов и способствует приобщению читателей к библейской истории. К тому же, обе функции реализуются в детском фэнтези в легкой, игровой манере, основываясь на главном признаке данного жанра – эскапистском.

Что касается критики многосерийной детской фэнтезийной литературы, то здесь имеются и как свои минусы, так и плюсы. Основой для отрицательной оценки книг с продолжением является поверхностность изложенного материала. Читатель не может осмыслить предыдущую историю, так как вопросов остается больше, чем ответов. К тому же в следующей книге все может измениться. Но одновременно с этим, фэнтезийные серии со своей событийной незавершенностью изображают множество фольклорных и мифологических образов, восполняют нехватку новизны произведения и дарят читателю своеобразное чувство защищенности – надежду на то, что все можно исправить в следующей книге.

В своем исследовании мы рассматриваем множество многосерийных произведений в жанре детского фэнтези, однако только одного автора мы можем отнести к массовому писателю – Д. Емец с его серией романов о «Тане Гроттер» (2002–2012). Несмотря на заимствование (копирование) первичной идеи из книг о «Гарри Поттере» (1997–2007) (Дж. Роулинг¹¹), в дальнейшем писатель смог отойти от нее и создать собственное самобытное произведение. В основе, которого лежит система славянского фольклора и мифологии.

Существует еще большое количество серий русской детской фэнтезийной литературы, как современной, так и советского времени: В. Крапивин «В глубине Великого Кристалла» (1988–1991), Н. Щерба «Часодеи» (2011–2014), серия книг Е. Гагловой «Зерцалия» (2013–2015),

¹¹ См. подробнее: Colbert D. The magical worlds of Harry Potter: A treasury of myths, legends, and fascinating facts. Berkley Publishing, 2004. – 288 p.

Т. Леванова цикл «Сквозняки» (2005 – наше время), Д. Емец «Мефодий Буслаев» (2004 – наше время) и т.д. Мы не берем их к рассмотрению в данной исследовательской работе по нескольким причинам:

а) многие серии еще не закончены (Е. Гаглыева «Зерцалия», Д. Емец «Мефодий Буслаев», Т. Леванова «Сковзняки»);

б) некоторые перекликаются больше с детской фантастикой (В. Крапивин «В глубине Великого Кристалла») или же практически не обладают фольклорными и архетипическими чертами (Н. Щерба «Часодеи»);

в) мы не имеем возможности детально рассмотреть все произведения русского детского фэнтези, в связи с ограниченным объемом нашего диссертационного исследования.

К серийной фэнтезийной литературе относится также славянское фэнтези представленное произведениями Е. Дворецкой (цикл «Князь леса»), М. Семеновой (серия романов «Волкодав»), однако данная литература не является детским фэнтези. (Подробнее жанровые аспекты такого фэнтези будет рассмотрена в первой главе, в четвертом параграфе).

Исходя из того, что детское фэнтези пришло к нам из Англии, мы считаем необходимым проанализировать в своей работе романические циклы Ф. Пулмана и К. Льюиса, показав тем самым особенности мифопоэтики жанра детского фэнтези. Кроме того, благодаря обилию мифологем, представленных в данных циклах, мы можем провести компаративистский анализ с произведениями Т. Крюковой.

Таким образом, мы можем сделать предварительный вывод, что детское фэнтезийная массовая литература, как и любая другая обладает своими отрицательными и положительными сторонами. Однако фэнтезийные серийные истории помогают в адаптации детей-читателей к миру взрослых проблем при сохранении волшебного-приключенческого идеи. Следовательно, данная литература требует скрупулезного научного рассмотрения.

Объект нашего исследования: русское детское фэнтези.
Конкретным материалам исследования для нас стали следующие

произведения: романы Д. Емца («Таня Гроттер и волшебный контрабас», «Таня Гроттер и молот Перуна», «Таня Гроттер и пенсне Ноя», «Таня Гроттер и Болтливый сфинкс»); романы Т. Крюковой («Заклятье гномов», «Узник зеркала», «Лунный рыцарь», «Волшебница с острова Гроз» и «Черный альбатрос»); повесть В. Крапивина («“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота») и повесть С. Лукьяненко («Мальчик и тьма»). Данные книги выбраны нами как наиболее яркие жанровые образцы русского детского фэнтези.

В то же время в качестве **объекта** исследования мы привлекли произведения К. Льюиса (цикл «Хроники Нарнии»), Ф. Пулмана (трилогия «Темные начала»), Дж. Роулинг (роман «Гарри Поттер и философский камень»); С. Лукьяненко (романы «Ночной дозор», «Новый дозор»), выбранные нами для сравнительного анализа с исследуемыми произведениями (в целях установления генетических и этологических связей).

Предмет нашего исследования: мифологический и жанровый аспект русского детского фэнтези.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной проработкой специфики жанра фэнтези, отсутствием четких границ самого понятия «фэнтези», полемикой вокруг данного жанра. К тому же, несмотря на большое количество научных изысканий, нет работ по русскому *детскому* фэнтези. Не дана классификация детского фэнтези и не решена проблема его жанрового взаимодействия с литературной сказкой, детской фантастикой, более того, эти понятия теоретически не разграничены.

Между тем, анализ детских фэнтезийных произведений, достаточно перспективен благодаря большой популярности данного жанра, его взаимосвязи с различными видами искусства (компьютерными играми, кинематографом, комиксами и т.д.), а также ввиду его огромного влияния формирование мировоззрения читателя-подростка.

Цель диссертационного исследования: выявить жанровые закономерности русского детского фэнтези и определить особенности его поэтики в мифотворческой парадигме.

Целью диссертационного исследования обусловлены конкретные задачи, позволяющие определить особенности русского детского фэнтези.

Задачи:

1. изучить научную литературу по фэнтези, исследовать специфику русского детского фэнтези как жанрового феномена, выявив его отличия от детской фантастики, научной фантастики, фольклорной и литературной сказки;

2. выявить генезис жанра русского детского фэнтези, сопоставив произведения русскоязычных писателей (Т. Крюковой, Д. Емца, С. Лукьяненко) с его англоязычными предшественниками и русскими писателями советского периода (К. Льюисом, Ф. Пулманом, Дж. Роулинг, В. Крапивин);

3. исследовать мифологическую составляющую и фольклорную компоненту в художественном пространстве детских фэнтезийных произведений, проследив сам механизм создания авторского мифа (неомифа).

Теоретическо-методологическую основу нашего исследования составляют работы по теории и истории литературы (Ф.И. Буслаева, А.Б. Есина, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Я.В. Погребной, Ю.Н. Тынянов и др.). Методологически значимыми являются научные изыскания по жанровой специфике литературы (М.М. Бахтина, В.Л. Гопмана, В.А. Карпова, Л.Г. Кихней, Е.Н. Ковтуна и др.). Кроме того, мы опираемся на фундаментальные труды по взаимодействию фэнтези с другими (смежными) жанрами литературы (Т.В. Кривошаповой, С.М. Лойтер, И.П. Лупановой, М.И. Мещеряковой, Е.М. Неелова, Л.В. Овчинниковой, В.Я. Проппа, Я.В. Солдаткиной, Т.А. Чернышевой и др.).

В ходе нашей диссертационного исследования мы используем работы по культурологическим и литературным методам изучения литературы (М.С. Галина, А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Е.М. Мелетинского, А.Ф. Косарева); по архетипическим и философско-культурным подходам к изучению литературы (В.Г. Богданова, Т.Н. Козина, В.С. Малахова, К.Г. Юнга и др.), а также работы фольклорно-ритуальной направленности (А.М. Новикова, В.Н. Минеева, В.Н. Топорова);

При исследовании жанра русского детского фэнтези, мы основываемся на опыте современных научных работ: А.Д. Гусаровой, Е.А. Чепур, О.П. Криницыной, Т.В. Печагина, М.Ю. Кузьмина, Л.Г. Головина и т.д. Кроме того, нами используются материалы, посвященные исследованию особенностей детской литературы: О.С. Октябрьская, И.Г. Минералова, Н.Ф. Иванова, И.Н. Арзамасцева, М.С. Мантрова, Л.В. Долженко и др.

В данном диссертационном исследовании используются следующие **литературоведческие методы**: сравнительно-исторический, метод компаративистики, мифологический (неомифологический), архетипический, метод интертекстуального анализа и метод герменевтики.

На защиту выносятся следующие положения диссертации:

1. Детское фэнтези является самостоятельным жанровым образованием, отличным от сказки (как фольклорной, так и литературной), научной фантастики и других прозаических жанров детской литературы (приключенческой повести и пр.).

2. Жанровые черты детского фэнтези обусловлены следующими параметрами: а) формированием пространства «вторичного мира», основанного на концепции миров-матрешек, «переход» героя в другой мир происходит с помощью магического предмета, мифического существа или в необычном месте; б) наличием динамического сюжета, построенного на мотиве *квеста* и разворачивающимся по законам магии, при этом нарративной основой является глобальный конфликт между добром и злом;

в) специфической образной системой, в центре которой герой-подросток, представляющий архетип ребенка, спасающего мир; г) апелляцией к мифологическим и фольклорным концептам.

3. Жанровым прецедентом русского детского фэнтези являются произведения английских писателей – основателя жанра К. Льюиса, а также и Ф. Пулмана. В их творчестве происходит канонизация жанра, специфической чертой которого оказывается апелляция к мифологическим (а у Льюиса и к религиозным) концептам и их художественная трансформация в соответствии с целевыми авторскими установками.

4. Помимо зарубежных истоков русское детского фэнтези имеет и национальные корни. Русское детское фэнтези, с одной стороны, восходит в литературной сказке (симптоматичны в этом плане сказки В. Крапивина с зарождающимися фэнтезийными мотивами); а с другой, – апеллирует национальным мифологическим и фольклорным истокам (подобная апелляция характерна для детских фэнтезийных романов С. Лукьяненко и Д. Емца.

5. Для ряда российских авторов (в частности, для Д. Емца) характерна открытая ориентация на заимствование и перепев сюжетов зарубежных авторов, работающих в том же жанре. Случай Д. Емца обнажает один из механизмов становления этого жанра на отечественной почве.

6. Фэнтезийная картина мира Т. Крюковой представляет собой целостный образ «вторичного мира» произведения, который основывается на синтезе фольклорно-мифологических мотивов и религиозных концептов и является результатом авторского мифотворчества.

Новизна работы. В диссертационном исследовании предпринята одна из первых попыток жанрового анализа детского фэнтези, что позволило: а) выявить мифологические, религиозные сюжеты и мотивы, ставшие архетипической основой рассматриваемых произведений; б) установить генетические истоки данного жанра, а именно – доказать, что он возник не только на базе англоязычных романов, а имеет собственные славянские

мифологические «корни»; в) впервые предложена классификация жанра детского фэнтези и определена «геройная» и сюжетная типология.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что она вносит вклад в изучение теории и истории жанра фэнтези. Данная тема позволяет показать жанровую специфику и мифопоэтические особенности русского детского фэнтези. Сделанные, в ходе работы выводы, могут послужить методологическим алгоритмом при изучении мифопоэтики литературы, закономерностей развития современной детской литературы.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в возможности использования ее результатов в лекционных материалах, посвященных особенностям детской и юношеской литературы. Также, затрагивающие вопросы массовой литературы в контексте всего литературного процесса. Выводы исследования подходят для разработки спецкурсов, посвященных проблеме идентификации жанров: «детская фантастика», «сказка», «литературная сказка», «детское фэнтези». Могут применяться в школьной и вузовской практике преподавания литературы.

Апробация результатов исследования. По теме диссертационного исследования прочитаны доклады: на Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов «Российская Федерация и современный мир: пути и перспективы развития» (декабрь, 2009, г. Москва); на Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Актуальные проблемы филологии и культурологии» (май, 2010, г. Хабаровск); на Пятой Международной конференции «Восток-Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре» (февраль, 2013, г. Волгоград); на Международной научно-практической конференции XVIII Шешуковские чтения «Литература XX-XXI веков в научном и критическом восприятии. Итоги и перспективы изучения» (февраль, 2013, г. Москва); на XII Международном Симпозиуме «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст» (сентябрь, 2013, г. Крым); на конференции в МГУ «Русская литература XX – XXI веков как единый процесс (проблемы теории

и методологии изучения)» (декабрь, 2014, г. Москва); на научных конференциях студентов и аспирантов факультета журналистики «Массовые коммуникации и литература: взгляд из нового тысячелетия» (апрель, 2009 – 2012, г. Москва), на Всероссийской конференции «Грибоедовские чтения» (апрель, 2013 – 2014, г. Москва).

Результаты исследования были апробированы в процессе преподавательской деятельности (использованы в ряде лекций по дисциплине история зарубежной литературы, прочитанных для студентов журналистов в ИМПЭ им. А.С. Грибоедова в 2012 – 2013 гг.).

По теме исследования опубликованы 15 статей, из них 3 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертационной работы состоит из введения, трех глав и заключения. Список литературы включает **394 источника**.

ГЛАВА I. К ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЖАНРА. СПЕЦИФИКА ДЕТСКОГО ФЭНТЕЗИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Теоретические и исторические концепции возникновения жанра фэнтези

Феноменом фэнтезийной литературы, ее успеха у читательской аудитории (особенно у молодежи) заинтересовались многие литературоведы, культурологи, психологи. Однако, несмотря на большое количество исследовательских работ, возникновение различных формулировок, на сегодняшний день единое определение жанра фэнтези не найдено.

В современном литературоведении существуют две главные точки зрения в определении данного литературного феномена. Первая рассматривает жанр фэнтези как ответвление фантастики. Вторая заключается в толковании фэнтези как сказки. Отсутствие единой дефиниции, на наш взгляд, связано с типологическим синкретизмом, которым обладает жанр фэнтези. По причине синкретизма границы понимания такого явления как фэнтези необычайно расширены. В связи с этим мы считаем целесообразно разделить основные толкования жанра фэнтези на несколько групп и проанализировать их.

К первой группе относятся определения фэнтези как поджанра или одного из направлений фантастики.

Так, В.Л. Гопман считает, что *«фэнтези (англ. fantasy) – вид фантастической литературы, или литературы о необычайном, основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов*

и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению»¹².

Подобной же точки зрения придерживается В. Каплан. В статье «Заглянем за стенку» он пишет: *«В самом общем случае фэнтези (фантазия) – это произведение, где фантастический элемент несовместим с научной картиной мира»¹³.*

И.Г. Минералова придерживается теории, что фэнтези представляет *«собой целую литературу, где границы реального, фантастического и ирреального мистического размыты»¹⁴.*

Солидарен с И.Г. Минераловой автор книги «Классификации жанра фэнтези» И. Колдун. Он полагает, что *«фэнтези – это описание миров подобно нашему, миров с работающей в них магией, миров с четкой границей между Тьмой и Светом. Эти миры могут быть какими-то вариациями Земли в далеком прошлом, далеком будущем, альтернативном настоящем, а также параллельными мирами, существующими вне связи с Землей»¹⁵.*

Немного иначе определяет фэнтези В.Л. Гончаров, считая, что данная литература *«в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма»¹⁶.*

Все вышеприведенные определения, на наш взгляд, дают слишком расплывчатую характеристику жанра фэнтези, скорее описывая его особенности, чем идентифицируя жанр. Исходя из них, можно прийти к ложному выводу, что фэнтези – это любое мистическое произведение, в котором есть что-то, не поддающееся объяснению с рациональной точки зрения. В таком случае неудивительно, что к фэнтези приравнивают всю

¹² Гопман В. Л. Фэнтези / В. Л. Гопман // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. М. Николукина. – М.: НПК Интелфак, 2001. – С. 1162.

¹³ Каплан В.В. Заглянем за стенку // Новый мир. – 2001. – №9. – С. 158–169.

¹⁴ Минералова И.Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2002. – С. 156–157.

¹⁵ Колдун И. [Барановский В.] Классификация жанра фэнтези. – М.: ТЕРРА, 1997. – С. 211.

¹⁶ Гончаров В.Л. Конан на переломе эпох: русская фэнтези – традиции и перспективы // Уральский следопыт. – 1997. – №7. – С. 57–59.

фантастическую литературу кроме научной фантастики с ее строгими каноническими законами.

2. Во вторую группу жанровых дефиниций фэнтези входят те, которые объясняют этот жанр как литературную сказку. На сегодняшний день данный тип дефиниций доминирует в современном литературоведении.

Так, Н. Перумов в статье «Я люблю гномов, а они любят пиво» пишет: *«Сказка. От научной фантастики этот жанр отличается отсутствием нравоучения и потуг на мессианство. От традиционной сказки – отсутствием деления на плохих и хороших»*¹⁷.

Рассматривая происхождение фэнтези, Т.Л. Степновская утверждает, что *«основным источником возникновения фэнтези как особого вида художественной литературы, где свободная игра воображения способна нарушить любой закон реального мира, ввести любое чудо и волшебство в качестве слагаемого содержания и формы, являются миф и сказка»*¹⁸.

Ей вторит Э.В. Геворкян, называя фэнтези *«сказочной фантасмагорией вымышленных миров»*¹⁹.

Подобной же точки зрения придерживается Т.А. Чернышева, рассуждая о фэнтези в своей работе «Природа фантастики». Она именует ее: *«адетерминированной моделью действительности, повествованием сказочного типа со многими посылками»*²⁰.

Родоначальник жанра фэнтези, Дж. Р.Р. Толкиен, также называл свою трилогию «Властелин колец» волшебной сказкой. Но сразу нужно оговориться, что в 1950-е годы, когда он писал свои произведения, термин «фэнтези» еще не был введен в литературоведение.

Если же считать, что жанр фэнтези тождествен волшебной сказке, то мы столкнемся с разного рода сложностями. Во-первых, данное определение

¹⁷ Перумов Н.Д. Я люблю гномов, а они любят пиво // Мир за неделю. – 2000. – №4. – С. 321.

¹⁸ Цит. по: Аниме Фэнтези – что это такое? // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.animemagazine.ru/22.03/article/index_02.html (дата обращения: 30.11.2014).

¹⁹ Геворкян Э.В. Чем вымощена дорога в рай? // Антиутопии XX века. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 12.

²⁰ Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. С. 62.

слишком узко характеризует феномен фэнтези, не отображая всей его жанровой многогранности. Во-вторых, приводит к еще большему количеству литературных диспутов. Например, Н.Н. Мамаева, считает, что «Властелин колец» – это «...не фэнтези! Это английская литературная сказка»²¹.

С ней в корне не согласен критик В.А. Губайловский, придерживаясь мнения, что «фэнтези можно считать лишь одну книгу – именно «Властелина колец»²². Следовательно, фэнтези не тождественно волшебной сказке, и такое понимание не может быть его единственной дефиницией.

3. Третья группа определений соотносит жанр фэнтези с мифом.

Так, А. Сапковский считает, что «прообразом ВСЕХ произведений в жанре фэнтези является легенда о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола»²³.

Подобная мысль высказывается И.В. Эйдемиллером: «Мир фэнтези – это пропущенные через современное сознание и ожившие по воле автора древние мифы, легенды, сказания»²⁴.

На наш взгляд, толкование фэнтези через миф наиболее близко к раскрытию особенностей этого жанра. Как пишет в своей монографии М.И. Мещерякова, в основе фэнтези находится «либо переработанная каноническая система мифов, либо оригинальная авторская мифопоэтическая концепция, важнейший признак которой – создание вторичного мира (целостной картины мира и человека), где человек – микрокосм в системе макрокосма»²⁵.

К тому же нужно помнить, что одним из предшественников фэнтези были приключенческие (рыцарские) романы с мифологической основой.

В центре мифа находится культурный герой (или герои), наделенный иррациональным даром или чудесным предметом, который помогает ему

²¹ Мамаева Н.Н. Это не фэнтези! // Уральский следопыт. – 2001. – №9. – С. 48–54.

²² Губайловский В.А. Обоснование счастья: О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. – 2002. – №3. – С. 174–185.

²³ Сапковский А. Нет золота в Серых Горах / А. Сапковский. – М.: АСТ, 2002. – С. 205.

²⁴ Эйдемиллер И.В., Лебедев А.Ю. Мир фэнтези // Звезда. – 1993. – №10. – С. 37.

²⁵ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. Монография – М.: Мегатрон, 1997. – С. 214.

(им) бороться с мировым злом. В отличие от сказочного, герой фэнтези идет на подвиг не для себя или своей семьи, а ради спасения мира, «установления природного равновесия между Хаосом и Космосом»²⁶.

Если предположить, что именно миф является одним из опосредованных «прародителей» фэнтези, то данное суждение находит подтверждение в художественной практике. Так, в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» главный герой – единственный, кто обладает *Настоящим зрением*, и этот дар помогает ему в борьбе со злом. Другой пример: героиня трилогии Ф. Пулмана является единственной, кто владеет *алитеометром* – компасом, говорящим правду. С его помощью она может противостоять врагам и спасти друга.

4. Мы вычленили еще и **четвертую** (самую малочисленную) **группу** жанровых трактовок фэнтези, идентифицирующих данный жанр через *литературу ужасов*. В частности, польский писатель-фантаст С.С. Лем считает, что основоположником литературы фэнтези является *survival horror* (дословный перевод с англ. – «ужас выживания» – жанр компьютерных игр, появившийся в начале 90-х годов. В книге «Фантастика и Футурология» он пишет: «Игры этого жанра чаще всего представляют собой экшны от третьего лица, включающие в себя элемент магии и специфические составляющие, главной целью которых является нагнетание, подобно фильмам ужасов, атмосферы страха и тревоги. И именно по такому же принципу построены типические романы в жанре фэнтези».²⁷ Писатель также высказывает мысль, что литература в жанре фэнтези без мистики и ужаса не будет интересна читателю, так как он потеряет возможность получать от нее захватывающие эмоции.

Однако С.С. Лем забывает упомянуть, что в *литературе ужасов* герои имеют дело не с «вторичным миром», а с реальностью, куда вторгаются необъяснимые, противоестественные силы. Произведения,

²⁶ Мещерякова М.И. Указ.соч. С. 216.

²⁷ Лем С.С. Фантастика и Футурология. – М.: Восточная литература, 2000. – С. 312.

наполненные мистикой, ужасами, притягивают читателя, потому что страшные события происходят в условно-реальной действительности, а не в фэнтезийном мире, или, как называет его В.Л. Гопман, во «вторичном».

Проанализировав и типологически обобщив разные жанровые определения фэнтези, мы приходим к парадоксальному, на первый взгляд, выводу: каждая из вычлененных нами концепций отражает ту или иную (генетическую или субстанциональную) грань этого нового жанрового образования. Так, С.В. Шамякина дает следующую «генезисную» формулу фэнтези: *«миф – сказка – средневековый героический эпос + рыцарские романы – романтизм + готический роман = литературная сказка + приключенческий роман – неоромантизм + научная фантастика = фэнтези»*²⁸.

Однако прежде чем сформулировать рабочее определение жанра фэнтези, необходимо определиться с понятием «литературный жанр». На сегодняшний день достаточно трудно дать единую дефиницию данному понятию. Л.Г. Кихней утверждает, что *«жанровая типология проводится по различным критериям: формальным, содержательным, функциональным и пр. Отсюда и разноречивые толкования феномена литературного жанра»*²⁹.

Рассмотрим данную классификацию.

1. **«Формалистская» концепция** (Б.Эйхенбаум, В.Шкловский, Ю.Тынянов) определяет *«жанр как устойчивую, повторяющуюся комбинацию тех или иных композиционных единиц и стилевых мотивов»*³⁰. Такими формальными чертами являются объем и композиционный тип произведения.

2. **Содержательно-типологическая концепция** (Г.Н.Поспелов) использует понятие *жанровое содержание – «исторически повторяющийся*

²⁸ Шамякина С.В. Литература фэнтези: дифференциация понятия и жанровая характеристика – Харьков: Белор. гос. ун-т, 2010. – С. 6.

²⁹ Кихней Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М. Головки. – Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. – С. 36.

³⁰ Шкловский В.Б. Искусство как прием. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 9–62.

аспект проблематики произведений художественной словесности»³¹. Однако данная формулировка имеет слишком размытые границы и не является полным определением жанра.

3. Миромоделирующая концепция жанра (С.Ю. Баранова, А.П. Казаркина, Н.Л. Лейдермана), исходит из того, что каждый жанр *«порождает целостный образ – модель мира (мирообраз), который выражает определенную эстетическую концепцию действительности»*³².

На базе данного определения происходит следующая классификация (по Н.Л. Лейдерману): а) субъектная организация художественного мира, б) пространственно-временная организация, в) интонационно-речевая организация, г) ассоциативный фон произведения³³. Данная концепция, особенно важна при рассмотрении эпических произведений, так как в данном случае перед читателями изображается авторская «картина мира».

4. «Генетическая» концепция жанра, связана с именем известного ученого А.Н. Веселовского. Исследователь одним из первых высказывает мысль, что зарождение жанра восходит к архаическим ритуалам, обрядово-мифологическим комплексам, неотъемлемой частью которых были и жанры устной народной поэзии³⁴. Идеи А.Н. Веселовского, о поступенчатом формировании жанра были продолжены О.Фрейденберг, В.Проппом, Д.Лихачевым, М.Бахтиным.

Так, например, М.М. Бахтин считал, что жанр – это *«устойчивый тематически, композиционно и стилистически исторически складывающийся тип литературного произведения»*³⁵. В.Я. Пропп, исследуя волшебную сказку, выделял ритуальность, схожесть с историческими реалиями прошлых лет и понятие «композиционное единство сказки»³⁶. На

³¹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М: Просвещение, 1972. – С. 166.

³² Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Межвуз. сб. – Калининград, 1976. Вып. 3. – С. 7.

³³ Кихней Л.Г. Указ. соч. С. 39.

³⁴ Там же. С. 40.

³⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 255.

³⁶ Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 353–354.

наш взгляд, данная концепция дает наиболее полное объяснение сущности жанра фэнтези.

4. *«Эволюционная» концепция жанра* представлена в работах М.Я. Полякова, который считает, что возникновение новых форм неизбежно. *«Складывание жанров как бы повторяет логику исторического развития основных элементов жанровой системы»³⁷.*

Исходя, из рассмотренных нами концепций, мы можем (основываясь на концепции Л.Г. Кихней) сделать следующие выводы. Первое: жанр не является только литературным явлением (исходя из идей М.М. Бахтина, В.Я. Проппа: каждое речевое завершенное «высказывание»), относится к тому или иному «первичному» («ритуальному») жанру³⁸.

Второе: исследуя генезис жанра, нужно исходить из идеи М.М.Бахтина о его каноничности: *«...на протяжении веков их жизни накаплиются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности»³⁹.*

Третье: жанр – это развивающаяся (эволюционирующая) система.

Четвертое: изучая данный феномен, нужно рассматривать его с двух позиций: с авторской и читательской. В связи с этим Л.Г. Кихней указывает на *«существование в читательском сознании каких-то устойчивых инвариантных моделей или архетипов произведений, которые нередко и считают жанрами»⁴⁰.*

Нужно также учесть мысль Д.С. Лихачева о том, что жанры *«составляют определенную систему в силу того, что порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно*

³⁷ Поляков М.Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 17–18.

³⁸ Кихней Л.Г. Указ. соч. С. 45.

³⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 252–253.

⁴⁰ Кихней Л.Г. Указ. соч. С. 47–48.

конкурируют друг с другом»⁴¹.

Исходя из вышеизложенного, мы можем дать рабочее определение феномену жанра. Литературный **жанр** - это совокупность произведений художественной литературы, объединяемых общими авторскими установками и формальными чертами, этиология которых, может соотноситься как с первичными (нелитературными) жанрами (бытовыми, ритуально-мифологическими, фольклорно-обрядовыми), так и с предшествующим жанровым каноном, укорененным в культурной традиции.

Теперь можно перейти непосредственно к определению, исследуемого нами жанра литературы. **Фэнтези** – это художественный жанр, возникший в XX веке в Англии, на почве сращения сказки, рыцарских романов и мифа, вобравший в себя из этих жанров фантастические элементы, создавший на их основе единую художественную реальность произведения, в центре которой находятся переработанные мифологические архетипы и авторский миф.

Исходя из данной дефиниции, мы можем выявить отличия фэнтези от научной фантастики и волшебной сказки. Рассмотрим первую цепочку: фэнтези – фантастика, но прежде дадим определение жанру литературной фантастики.

«Фантастика – разновидность мимесиса, в узком смысле – жанр художественной литературы, кино и изобразительного искусства; ее эстетической доминантой является категория фантастического, состоящая в нарушении рамок, границ, правил репрезентации ("условностей"). Основным признаком фантастики является наличие в произведении фантастического допущения»⁴².

Однако понятие фантастика слишком широко для рассмотрения его в цепочке «фэнтези-фантастика». Следовательно, необходимо на базе

⁴¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 55.

⁴² Лотман Ю.М. О принципах художественной фантастики // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1970. – Вып. 284. – С. 263.

вышеуказанной дефиниции фантастической литературы, вывести определение научной фантастики (НФ).

«Научная фантастика (НФ) – (от англ. science fiction), жанр художественной литературы, один из разновидностей фантастики, возникающий в эпоху становления современной науки (17–18 вв.) и окончательно формирующийся в 20 веке. Основываясь на фантастических допущениях в области науки и техники, НФ показывает в увлекательной манере перспективы научного и технического прогресса, проникновения человека в тайны природы. Основными темами ее изображения являются научные изобретения, открытия, исследования космоса и путешествия во времени. Действие научной фантастики часто происходит в будущем»⁴³.

Основываясь на данных определениях и жанровых особенностях фэнтези, можно выявить его отличия от фантастики, как общей, так и научной.

1) Фэнтези может строиться по принципу рыцарского романа, но, в отличие от него, почти не обращается ни к какому конкретному прошлому (может превалировать средневековый антураж, но это необязательно). Для литературы данного жанра важно создать свой «реальный мир», а не показать наш в далеком возможном будущем, как это (как правило) делает фантастика. (Хотя и в фантастическом произведении действие может происходить не в будущем, а в прошлом (некоторые романы Р. Брэдбери), или в настоящем (братья Стругацкие «Понедельник начинается в субботу») и т.д.). В фэнтези создается «вторичный мир», не похожий на привычную действительность, но развивающийся по собственным законам. Именно родство с историей делает фэнтези масштабным и зрелищным.

Фантастика своими корнями уходит в науку. Наиболее ярко это проявляется в научной фантастике (сложно представить научную фэнтези и тем более научную сказку). Фантастика, как и наука, старается объяснить

⁴³ Большая советская энциклопедия. Собр. соч.: В 30 томах. – М.: Советская энциклопедия, 1969 – 1978. – Т. 29. – С. 264.

любое явление с точки зрения научной закономерности. Именно поэтому чаще всего авторы-фантасты изображают в своих произведениях сверхпрогрессивное техническое оружие (лазер, атомарный меч, бластер и т.д.), а также космический транспорт (шаттлы, крейсера, разумные ракеты и т.д.). К тому же, одна из главных функций фантастики – прогностическая. Следовательно, в большинстве случаев она оперирует будущим временем, стараясь просчитать последствия контакта с иными цивилизациями, возможность экологических катастроф и т.п.

2) Фэнтези, как и фантастика, изображает несуществующий мир, однако не стремится объяснить его с точки зрения науки. Само местоположение «вторичного мира» относительно нашей реальности почти никак не оговаривается: это может быть параллельный мир или Вселенная⁴⁴. Благодаря действию «других» законов физики, биологии, в фэнтезийной реальности могут появляться необычные создания, такие как тролли, драконы, пегасы, волколаки, бергини и т.д. Это принципиальное отличие в законах мироздания «вторичного мира» от нашей реальности допускает и делает возможным существование в нем богов, чародеев, колдовства и магии, мифических существ (драконов, гномов, эльфов), и любых других фантастических сущностей, аналоги которых существовали в мифах, легендах и сказаниях.

Если фантастика обращается к магии, то чаще всего это объясняется так: у некой группы существ есть паранормальная способность, обусловленная радиацией, генетической предрасположенностью и т.д. Затем следуют правила и законы, по которым эти существа могут применять эти сверхъестественные способности. Из этого следует, что фантастика борется с мифологией и с мифологическим мышлением, обращаясь чаще к разуму, а не к архетипам.

3) Авторы фэнтези, как правило, апеллируют к архетипам, стараясь вплести их в создаваемую, моделируемую ими мифологию. Творцы фэнтези

⁴⁴ См. Подробнее: Jones S.S. The Magic Mirror of Imagination. – NY, L.: Routledge, 2002. – 156 p.

как бы «восстанавливают» утраченные легенды, утверждая, что они не придуманные, а настоящие. И сложно противоречить этому утверждению, так как это позволяет читателю окунуться в мировое наследие. А сделать это можно только погрузившись в мифологию и магию фэнтезийного мира, где причудливо переплетается быль и небыль, сказка и «реальность».

Фантастика, как считает Т.А. Чернышева, – *«дитя рационализма и этот рационализм проявляется и в детективном принципе организации сюжета...»*⁴⁵. Исследователь, замечает, что героем фантастического произведения чаще всего является эволюционирующий человек.

4) И, наконец, самый важный признак жанра фэнтези – полная свобода авторской фантазии. Из этого следует, что писатель-фэнтезист в любой момент может изменить сюжет своего произведения самым невероятным образом: исходя из определения Т. Чернышевой, *«фэнтези изображает нечто заведомо невозможное»*⁴⁶.

Данный признак четко разграничивает фэнтези и научную фантастику, так как последняя *«...изображает возможное – возможные в будущем перемены, открытия, возможные в галактике миры и цивилизации»*⁴⁷. Автор-фантаст должен, по законам жанра, дать объяснение всему, что происходит, и обосновать научную или псевдонаучную картину мира.

Рассмотрим вторую цепочку: фэнтези – волшебная сказка. Прежде всего, необходимо дать определение понятию «сказка».

Сказка – *«вид устной народной прозы с доминантной эстетической функцией <...> установка на вымысел остается единственным признаком, позволяющим относить устные рассказы к разряду сказок, сообщаемых с целью развлечения и поучения...»*⁴⁸.

⁴⁵ Чернышева Т.А. Указ. соч. С. 51–52.

⁴⁶ Там же. С. 35.

⁴⁷ Там же. С. 36.

⁴⁸ Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свода этнографических понятий и терминов. Вып.4. – М.: Наука, 1991. – С. 114.

1) Первым отличием фэнтези от волшебной сказки является то, что писатель и читатель воспринимают так называемый «вторичный мир» как реальный. Чудеса в нем являются нормой и происходят системно, как законы природы, чего мы не можем увидеть в сказочных аналогах. Кроме того, героями фэнтези могут быть сказочные или мифические персонажи, которых писатель наделил личностью – в отличие от сказки, где, как пишет К. Булычев, *«любой богатырь или принцесса действуют по сказочным законам. Они не реальные люди, и мы знаем это. Они кусочки сказки...»*⁴⁹.

2) Фольклорная сказка изначально была устным народным творчеством, создавалась с установкой на вымысел. Следовательно, автор (рассказчик) никогда в нее не верил, как и читатель (слушатель). В основе фэнтезийного текста лежит письменная речь, то есть его ритмомелодика не так ярко выражена, как у сказки, записанной по речам сказителя.

3) Основным сюжетообразующим каркасом фэнтези является противопоставление добра и зла: *«...для фэнтези обязательна борьба добра и зла – ибо она, как и сказка, структурирована этически»*⁵⁰. В фольклорной сказке добро изначально сильнее зла, и герой побеждает, ничего не теряя, так как иначе быть просто не может. В фэнтези зло и добро равнозначны, и цена победы может быть очень высокой. (Например, в книге Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз» главной героине приходится навсегда покинуть любимого ради спасения мира; аналогично в книге Ф. Пулмана «Янтарный телескоп»). Данный признак характерен для любого вида фэнтези. *«Фэнтези моделирует мир, который теряет сказочную обусловленность на уровне экзистенции...»*⁵¹.

4) В сказке за каждый благородный поступок полагается награда, за каждый низменный – наказание. Каждый вопрос, ответ, деяние должны быть

⁴⁹ Булычев К. [Можейко И.В.] Мы смогли угадать, что хочет смотреть десятилетний мальчик // Детская литература. – 1994. – №1. – С. 76.

⁵⁰ Иванова Э.В. Создание вторичных миров: Дж. Р. Р. Толкин и жанр «фэнтези» // Искусство в школе. – 2008. – № 4. – С. 41–45.

⁵¹ Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1947. – С. 257.

оплачены. Таков закон сказки, которому она полностью подчиняется (фантастика, к слову, этот закон не признает).

Фэнтези соблюдает его с точностью да наоборот. Примером, опять же, служат книги Т. Крюкова, повесть с. Лукьяненко «Мальчик и тьма» и даже последняя книга цикла Д. Емца «Таня Гроттер и Болтливый сфинкс». Долг героев очень часто стоит выше личных желаний.

5) В своем учебном пособии «Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика» Л.В. Овчинникова пишет, что настоящая сказка *«по сравнению с жанром фэнтези (который некоторые необоснованно называют новыми сказками или сказками XX в.) <...> никогда не допускает эклектики»*⁵².

Завершая анализ жанровой природы фэнтези, необходимо отметить еще один важный момент. В основе сюжета фэнтезийной истории чаще всего находится какая-то авантюра или интрига. М.М. Бахтин считает, что *«...авантюрное "время случая" есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь: вмешательства судьбы... богов, демонов, магов-волшебников... романских злодеев <...> все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой – случаем»*⁵³. Данную характеристику можно отнести к большинству произведений в жанре фэнтези.

1.2. Становление детского фэнтези, его классификация

Проанализировав литературу в жанре фэнтези, мы выявили типологические признаки фэнтези:

1) законы магии и волшебства, действующие во «вторичном мире»;

⁵² Овчинникова Л.В. Указ. соч. С. 88.

⁵³ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm> (дата обращения: 10.02. 2015).

2) мотив пути (от англ. слов «quest») как основной сюжетообразующий стержень – это может быть поиск некоего магического предмета, неизведанного места, великой мудрости или мифологического существа. Хотя термин «квест» пришел из компьютерных игр, корни его сюжетов лежат в античной и средневековой литературе. Например, поиск Святого Грааля в легендах о короле Артур, поход аргонавтов за Золотым Руном и т.д.

Исходя из них и объяснения всего жанра фэнтези с его отличиями от сказки и фантастики, мы можем дать определение ключевой единицы нашего исследования – детскому фэнтези.

Детское фэнтези – это синтетический литературный жанр для детей (возникшего на базе волшебной сказки и приключенческой повести), основанного на транспонировании и авторском преобразовании мифологических архетипов (хронотопических, сюжетных, персонажных). В центре сюжета находится герой-подросток как архетип чудесного ребенка, спасающего мир и их в параллельном («вторичном мире»); хронотопическая специфика жанра состоит в моделировании так называемого «вторичного мира», включающего нескольких «мировых» измерений, сообщение между которыми возможно только благодаря «магическим» манипуляциям.

Т.А. Чернышева назвала фэнтези, связанное с сюжетообразующими основами литературных сказок, «игровой фантастикой»: «Новая традиция литературной сказки соединяется с идущей от давних времен традицией карнавальной игровой перестройки мира. Вместе они и формируют то, что мы называем игровой фантастикой»⁵⁴. В произведениях такого типа, волшебники, говорящие животные, оживавшие предметы сосуществуют вместе с инопланетянами, космическими кораблями и роботами.

Иными словами, исследовательница говорит о детском фэнтези, не выделяя его в отдельный вид фэнтезийной литературы. Детское фэнтези выступает не только как наследник традиций основного фэнтези, но и как

⁵⁴ Чернышева Т.А. Указ. соч. С. 81.

преемник волшебной сказки, который, в свою очередь, во многом перекачивал в литературную. В детской фэнтезийной истории происходит переистолкование мифов, легенд, сказок; созданные на их основе архетипы приобретают новые сюжетообразующие коды.

Это происходит потому, *«что каждый писатель, каким бы оригинальным ни было его собственное творчество, ощущал свою связь с фольклором, – как отмечает ученый-фольклорист В.П. Аникин, – Сказки писателей слились в сознании людей всех поколений со сказками народа»*⁵⁵.

К понятию детское фэнтези обращался известный детский писатель-фантаст К. Булычев. Он дал следующие определение сказки и детского фэнтези: *«Сказка имеет дело не только с набором сказочных персонажей, но и со сказочными законами поведения этих персонажей. <...> Создатели фэнтези придумали такую штуку: строится сказочный антураж, в него вводятся сказочные персонажи, но и дается возможность думать, вести себя как реальные современные люди»*⁵⁶. Далее автор пишет, что жанр фэнтези не будет пользоваться популярностью у ребенка, а так и останется *«сказочной фантастикой»*⁵⁷.

Согласиться с выводами известного детского фантаста мы не можем, так как фэнтези уже давно переросло сказочную историю. Развиваясь, оно приобрело различные виды: детское фэнтези, славянское фэнтези, юмористическое и т.д., вследствие чего стало самостоятельным жанром. Однако не будем забывать, что с того момента, как К. Булычев дал определение детскому фэнтези и сделал такой неутешительный для этого жанра прогноз, прошло более двадцати лет, и многое успело измениться.

Прежде чем переходить к рассмотрению особенностей жанра детского фэнтези и классифицировать его, необходимо разграничить смежные с ним

⁵⁵ Аникин В.П. Русские писатели и сказка // Сказки русских писателей. – М.: Правда, 1985. – С. 22.

⁵⁶ Булычев К. [Можейко И.В.] Мы смогли угадать, что хочет смотреть десятилетний мальчик // Детская литература. – 1994. – №1. – С. 76.

⁵⁷ Там же. С. 77.

понятия: литературная сказка и детская фантастика. Проанализируем первую цепочку: **детское фэнтези – литературная сказка.**

Л.В. Овчинникова определяет *литературную сказку* как «вид идейно-художественной структуры, существующий в единстве традиционного и нового, строящийся на основе развития функциональных и поэтических особенностях различных жанров фольклорной сказки в соответствии с творческими целями и принципами самых разных авторов на основе художественного синтеза и диалога»⁵⁸. Исследовательница полагает, что литературная сказка отличается от волшебной (народной) сказки «иным взаимодействием волшебства и реальности, большей детализацией повествования, попытками придать большую психологическую глубину характерам, изменением хромотона в сторону усложнения»⁵⁹.

В.Я. Пропп считал, что между фольклорной (народной) и литературной (авторской) сказкой существуют глубокие различия. «Сказка – в основе своей небывальщина. Сказки же перешедшие в литературу, приобретают характер новелл, т.е. таких повествований, которым предписывается некоторая достоверность»⁶⁰. По мнению ученого, авторские сказки получают более конкретное «хронологическое и топографическое приурочение, их персонажи – личные имена, типы превращаются в характеры, большую роль начинают играть личные переживания, подробно описывается обстановка...»⁶¹.

1. Фэнтези, как детское, так и «взрослое», изначально ставит перед собой цель «бегства» от проблем действительности во «вторичный мир». Литературная сказка, напротив, пишется во время сложной общественной ситуации, чтобы привлечь к ней внимание и через сказочные образы донести до понимания читателя всю серьезность жизненных перипетий. Как считает И.П. Лупанова, авторы литературных сказок «избирают местом действия не

⁵⁸ Овчинникова Л.В. Указ. соч. С. 59.

⁵⁹ Там же. С. 60.

⁶⁰ Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 13.

⁶¹ Там же. С. 13.

*условно-сказочную страну, но впускают сказку на улицу и в дома реального советского города, заставляют героев сражаться, по существу, с теми же носителями «мелкой правды», против которых ополчаются и герои реалистических произведений».*⁶²

2. Литературная сказка, как и фэнтези, – записанный продукт авторской фантазии. Однако главную роль в ней играет воспитательная функция. В произведениях детского фэнтези чаще всего превалирует развлекательная функция, или же развлекательная и воспитательная уравниваются.

3. Произведения детского фэнтези целостны, поэтому они не могут стать частью текста, написанного в другом жанре.

Рассмотрим вторую цепочку: **детское фэнтези – детская фантастика.**

Детская фантастика (ДФ) – это художественный жанр, возникший в России в послевоенное время (1950-1960-е годы). В нем тесно переплелись утопические, научные и фольклорные допущения (жанровые модификации фантастики), ориентированные на детскую аудиторию.

1. В отличие от детского фэнтези, детская фантастика, как и научная, должна давать достоверное объяснение каждому событию, то есть реалистическая картина мира в ней доминирует.

2. Детская фантастика всегда четко обозначает границы между реальным миром и фантастическим (то есть возможным будущим). Это помогает маленьким читателям не терять связь с действительностью. Детское фэнтези специально «уводит» читателей в «мир грез», давая ему возможность забыть о проблемах «первичного мира».

3. Третьей чертой детской фантастики является формирование у ребенка понятия морали. Любое насильственное действие, которое совершает герой детского фантастического произведения, должно быть

⁶² Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература 1916 – 1967. Очерки. – М.: Детская литература. 1969. – С. 92.

аргументировано с точки зрения нравственных идеалов. Это отчасти роднит данный жанр с детским фэнтези, однако их различает метод подачи художественного материала. Детское фэнтези преподносит идеалы справедливости и порядочности без дидактичности и морализаторства, чем грешила советская детская фантастика.

4. Кроме того, основной функцией советской детской фантастики была пропагандистская. Главными темами были идеи о светлом и прекрасном будущем, которое вот-вот наступит (например, К. Булычев «Приключение Алисы»). Как мы уже указывали выше, у детского фэнтези лидируют развлекательная и воспитательная направленности.

Что касается общей черты детской фантастики и детского фэнтези, то оба этих жанра склонны к жанровому синкретизму: в них присутствуют элементы литературной сказки, приключенческого (рыцарского) романа, мифа, а иногда и героического эпоса. И.Г. Минералова считает, что *«жанровый синкретизм <...> – обязательная составляющая успеха произведения у детей»*⁶³.

Исследуя жанр детского фэнтези, мы считаем необходимым вычленив составляющие данного понятия. Произведения этого жанра делятся на две категории: **для детей** и **о детях**.

1) Детское фэнтези для детей:

- Ориентировано на подросткового читателя, школьника (иногда даже на дошкольника) от 6 до 14 лет.
- Героями могут быть: дети, разумные животные, мифические существа (берегиня, анчутка, хоббит и т.д.).
- Главные функции: воспитательная, педагогическая. Развлекательная составляющая присутствует, однако вводится для создания нужной атмосферы, чтобы помочь раскрытию первых двух функций без дидактического уклона.

⁶³ Минералова И.Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2002. – С. 76.

- Сюжетообразующие коды очень близки с литературной сказкой.

2) Детское фэнтези о детях:

- Ориентированность на более взрослую аудиторию: подростки и юношество (от 15 до 21 года). Затрагиваются более серьезные проблемы, не предназначенные для детского восприятия.
- Героем может быть только ребенок или подросток.
- Развлекательная и педагогическая функции уравнены друг с другом. Роль воспитательной функции заметно снижена. Кроме того появляется новая функция – ознакомительная (информативная).
- Сюжет пропитан мифологическими аллюзиями, но может быть мрачным и жестоким, приближен своей проблематикой к нашей действительности.

Общей чертой обоих направлений детского фэнтези является авторская позиция, которая выражается в переосмыслении мифо-фольклорной поэтики и в создании на ее основе собственной мифологии, то есть авторского мифа (неомифа).

Исходя из всего вышеизложенного, мы можем вывести главные особенности, типологические черты детского фэнтези, которые, разумеется, коррелируют с жанровыми критериями фэнтези. Итак, для детского фэнтези характерны следующие особенности:

1. Наличие фольклорных персонажей, мифологических архетипов и действующих в фэнтезийной реальности законов магии.
2. Специфическое разрешение конфликта добра и зла: в сказках добро побеждает без потерь, в фэнтези за все нужно платить.

Например, в последней книге Д. Емца «Таня Гроттер и Болтающий сфинкс» герою (Ивану Валялькину), чтобы не позволить вырваться Хаосу, пришлось пожертвовать собственной способностью к чародейству; в книге Т. Крюковой «Лунный рыцарь» героине приходится пожертвовать жизнью ради спасения чужой души.

3. Специфический хронотоп, основанный на концепции перехода из мира в мир, что инспирирует фэнтезийную типологию *миров-матрешек*.

Нужно сразу сказать, что помимо сложной иерархической структуры миров в фэнтези присутствует обособленный «потусторонний» мир. Чаще всего данный мир появляется в произведениях русских писателей, пишущих в жанре славянского фэнтези (серия «Волкодав М. Семеновой»). С возникновением русского детского фэнтези, впитавшего в себя сказку, сращенную с мифом, элемент Велесового царства перешел в нее. В славянском фэнтези потусторонний мир описывается как мир мертвых, мир духов предков. Потусторонний мир не вмешивается в борьбу между добром и злом, практически никогда. Исключение составляет момент обращения к душам умерших, переход героя в мир мертвых. Тогда потусторонний мир приобретает силу и может повлиять на исход борьбы тьмы и света.

4. В детском фэнтези на первый план выдвигаются герои, их поступки и переживания.

Например, если в сюжете цикла Д. Емца «Таня Гроттер» нивелировать волшебную тему и юмористическую составляющую, останется классическая история о любовном треугольнике, в котором главная героиня слишком нерешительна.

5. Неявное противопоставление магии и технологии, разрешаемое в пользу магии.

6. Бóльшая (по сравнению с литературной сказкой) свобода авторского замысла: исходя из концепции Т. Чернышевой, в мире фэнтези возможно все (если действие произведения развивается согласно магическим законам).

Теперь перейдем к классификации жанра детского фэнтези, которую можно провести с точки зрения:

- 1) времени и места возникновения (особенностей отражения времени);
- 2) взаимодействия с фольклорными и мифологическими основами (при этом выделяются следующие подвиды детского фэнтези: сказочно-

мифологический, религиозно-фантастический, пародийно-иронический);

- 3) ориентации на «своего читателя» (детская, подростковая, семейная, универсальная);
- 4) функциональности (развлекательная, воспитательная, познавательно-ознакомительная);
- 5) построения мира фэнтези и создания его героя.

1.3. Феномен «вторичного мира» фэнтези, герой детского фэнтези

1.3.1. Феномен «вторичного мира» фэнтези

Фэнтезийная литература в своей основе имеет принцип эскапизма, то есть бегства из обыденной действительности. Писатели, работающие в этом жанре, ставят перед собой задачу вовлечь читателя в мир художественного текста, «вторичный» по отношению к миру реальному. Последний считается авторами фэнтези враждебным и отталкивающим. Идею «побега», как главную задачу фэнтезийной литературы, выдвинул Дж. Толкиен в эссе «О волшебных сказках»: *«Пораженные недугом современности, мы остро ощущаем и уродство наших творений, и то, что они служат злу. А это вызывает желание бежать – не от жизни, а от современности. <...> Осуществить Великое Бегство от реальности, значит, от смерти»*⁶⁴.

Мы считаем, что причина «ухода» от проблем в своеобразную «волшебную страну» происходит из-за угнетающей, давящей на человека социальной действительности. Вследствие этого читатель ищет оптимистические мотивы в литературе. Научная фантастика со своим возможным, но не всегда радостным будущим слишком далека и «холодна»,

⁶⁴ Толкиен Дж. Приключения Тома Бамбадила и другие стихи из Алой Книги: Стихи и повести // Толкиен Дж. Р.Р. О волшебных сказках / Пер. с англ. Н. Рахманова. – М.: АСТ, 1991. – С. 288.

другие виды прозы слишком дидактичны. Только литература в жанре фэнтези становятся желаемой отдушиной.

Рассмотрим для примера следующую гипотетическую ситуацию. Герой произведения оказывается заключенным в темницу, на рассвете состоится казнь. Если мы читаем произведение в жанре научной фантастики, то у героя не так много выходов: использовать телепорт, достать спрятанное в носок компактное взрывное устройство и далее в том же духе – главное, чтобы было объяснимо.

Детское фэнтези вводит гораздо больше способов спасения героя. Например, волшебный предмет или магическое заклинание самого персонажа, дружелюбный домовой, живущий в темнице, а бывает, что вмешивается Рок как вполне реальный мифологический персонаж. Главное, что бы ни произошло, это должно выглядеть правдоподобным в фэнтезийном мире. Так, в седьмой книге Т. Крюковой «Черный альбатрос» пройти через *Трясину Прожитых Лет* героини-Марики и ее спутникам помогают *огневушки* – блуждающие болотные огни (силы природы), старая говорящая жаба (волшебный зверь), а также отсутствие «груза лет» – тех поступков, за которые может быть стыдно.

Существуют различные принципы построения художественного мира детского фэнтези. Так, О.П. Криницына считает, что *«в фэнтези строится модель мира, обнаруживающая такие свойства мифологического мышления, как невыделенность человека из окружающей среды, персонализация добра и зла, очеловечивание природных явлений, отождествление микрокосма и макрокосма, пространственно-временной синкретизм, бинарная логика»*⁶⁵.

Но прежде чем переходить к рассмотрению феномена «вторичного мира» детского фэнтези, мы считаем целесообразным идентифицировать такое понятие как художественный мир произведения.

⁶⁵ Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция. – Челябинск: ООО Энциклопедия, 2011. – С. 8.

Д.С. Лихачев считал, что это *«художественно освоенная и преобразованная на основе вымысла реальность»*⁶⁶. Исследователь ввел такой термин как «переигрывание», подразумевая под этим, что литература «переигрывает» действительность. При характеристике художественного мира любого произведения необходимо определить две его составляющие: действительность и художественную фантазию. Именно фантазийная часть легла в основу «вторичного мира» детского фэнтези. Художественная фантазия, вымысел в детском фэнтези – конечный творческий продукт писателя, где автор, переосмыслив мифы, сказки и реалии нашего мира, включил их в иной контекст и придал новые формы.

Как уже говорилось в первом параграфе данной главы, фэнтезийная литература многое взяла из мифа. Соответственно, «вторичный мир» также будет на него опираться. Е.М. Мелетинский отмечает: *«...преломляя принятые формы жизни, миф создает некую новую фантастическую «высшую реальность», которая воспринимается как первоисточник и идеальный прообраз. Моделирование оказывается специфической функцией мифа. Практически мифологическое моделирование осуществляется посредством повествования о некоторых событиях прошлого...»*⁶⁷.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что модель фэнтезийного мира всегда обособлена и всесторонне описана. Например, цикл «Хроники Нарнии» изображен автором подробно и обстоятельно. То же самое можно сказать о повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» – «вторичный мир» является самодостаточным и отделенным от реальности. В трилогии Ф. Пулмана миров много, и все они связаны друг с другом. При этом каждый представляет собой целостную систему. В саге Т. Крюковой «Гордячка» существует (как мы уже говорили выше) одна волшебная реальность с вплетенной в нее системой миров.

⁶⁶ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 79.

⁶⁷ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2000. – С. 84.

Чтобы проанализировать «вторичные миры» детского фэнтези, необходимо оттолкнуться от исследования М.И. Мещеряковой о «высокой» и «низкой» фэнтези (которое было рассмотрено в третьем параграфе первой главы нашего исследования), переработав их для детской фэнтезийной литературы.

1. К «высокому» детскому фэнтези относятся произведения, где связь с реальным миром отсутствует, а действие происходит в одной единой условной реальности (последние четыре книги Т. Крюкова из саги «Гордячка», К. Ласки «Легенды ночных стражей», первая и третья книга трилогия Ф. Пулмана «Темные начала»).

2. К «низкому» детскому фэнтези относятся тексты, в которых волшебные элементы привносятся в наш мир, или в условную действительность (книги цикла «Дочери моря» К. Ласки). Данный принцип практически не используется в русском детском фэнтези, лишь отчасти он реализуется в сказочных повестях В. Крапивина.

3. Наиболее распространенным является «переходное», или «двоемирное» детское фэнтези. В нем происходит перенос или переход ребенка-героя из нашего реального или условно реального мира в фэнтезийную действительность (цикл Д. Емца «Таня Гроттер», неоконченный цикл «Мефодия Буслаева», повесть С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», Н. Щерба «Часодеи», Е. Гаглов «Зерцалия» и многие другие).

Хотелось бы отметить, что, в отличие от М.И. Мещеряковой, которая относит цикл К. Льюиса «Хроники Нарнии» к «высокой» фэнтези мы основываемся на способе попадания героев во «вторичный мир»: через волшебный шкаф, при помощи магических колец, через картину и т.д. В.Л. Гопман по этому поводу писал следующее: «Как можно попасть в сказочную страну? По-разному: кэрролловская Алиса провалилась в кроличью норку, детям из сказок Льюиса достаточно было коснуться волшебного кольца или залезть в платяной шкаф, герои повести «31 июня» Дж. Пристли

просто проходили сквозь стену и оказывались в королевстве Перадор. Происходит это всегда: 1) неожиданно для героя, 2) на удивление просто и 3) быстро»⁶⁸.

Все вышесказанное доказывает существование двух главных миров в цикле К. Льюиса: мира Нарнии и первичного, условно реального мира Англии. К тому же художественный принцип двоемирия реализуется практически в каждом произведении в жанре фэнтези. Однако именно в детском он приобретает системность и популярность.

Фэнтезийный мир живет не только по законам магии, но и рока. Судьба, или фатум, довлеет над произведениями детского фэнтези. Иногда даже авторы не могут их изменить. Так, в одном интервью Дж. Роулинг сообщила: *«Как-то ночью я пришла на кухню, плача, и Нил (муж Роулинг) спросил: «Что произошло?» И я сказала: «Я только что убила одного из персонажей». Он и говорит: «Ну, тогда не делай этого». Я говорю: «Иначе никак нельзя»⁶⁹.*

Складывается впечатление, что на каком-то этапе «вторичный мир» фэнтезийной истории начинает жить собственной жизнью. Хотя ничего удивительного в этом нет, еще А.С. Пушкин недоуменно восклицал: *«Представьте, что учудила моя Татьяна, — взяла да и вышла замуж!»⁷⁰.* Значит, и в фэнтези такой «сюжетный поворот» возможен.

В принципе, любой человек, умеющий интересно и грамотно излагать свои мысли, обладающий фантазией, может создать мир, где будет светить «зеленое солнце»⁷¹. Однако, мало придумать «вторичный мир» с голубым солнцем – его еще нужно сделать достоверным, для чего нужны особые качества, «род эльфийского мастерства»⁷².

⁶⁸ Гопман В.Л. Двенадцать подвигов ландграфа скиминока // А. Белянин, Меч Без Имени. – М.: Армада, 2000. – С. 412.

⁶⁹ Романова А.Ю. Магия слова // Gala Биография. – 2004. – №2. – С. 169.

⁷⁰ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977 – 1979. – Т.10. – Письма. – 1979. – С. 371.

⁷¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2000. – С. 366.

⁷² Там же. С. 368.

Другими словами, писателю необходимо верить в то, что он создает. только тогда его фэнтезийный мир «оживет». Е.М. Мелитинский считает, что чтобы читатель поверил в существование зеленого солнца, оно должно быть естественным, как желтое солнце для нашей реальности. Можно представить, что тогда тени будут не черные или серые, а бирюзовые, к примеру.

Об «основанном на мифологическом воображении»⁷³ отношении автора к фэнтезийному миру как к «первичному», о сознательной установке на реальность писал Дж. Толкиен в своем эссе «О волшебных сказках». Писатель, подобно романтикам XIX века, ставил фантазию на первое место в работе над созданием «вторичного мира» произведения, считал ее рациональной деятельностью. Следовательно, через веру автора в его фэнтезийную реальность читатель тоже поверит в существование иррационального и необъяснимого, что является частью «вторичного мира» фэнтези.

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что своеобразие художественного «вторичного мира» детского фэнтези определяется авторским замыслом, в основе которого лежит мотив трансцендентного чуда и взаимодействия волшебного-сказочного элемента с проблемами, присущими реальной или условно-реальной действительности.

1.3.2. Герой детского фэнтези

Исследователь А.Д. Гусарова считает, что герой детского фэнтези обязан иметь иррациональный дар, который ему необходимо реализовать в «горниле испытаний». Соответственно, мир фэнтези – «мир магический – это средоточие вечной битвы. Герой, влекомый своим даром, возвращается в этот мир...»⁷⁴. Особенность героя и мира исследовательница называет главными «содержательными принципами фэнтези»⁷⁵.

⁷³ Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж. Р. Р. Толкина. – В кн.: Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Вып. 6. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1981. – С. 89.

⁷⁴ Гусарова А.Д. Формула фэнтези – принцип героя // Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. науч.тр. – Петрозаводск: Изд-во МарГУ, 2004. – С. 157.

⁷⁵ Там же. С. 158.

Мы согласны с точкой зрения АД. Гусаровой, но с одной маленькой оговоркой. На наш взгляд, определение «вторичного мира» должно стоять первым, так как с него и начинается фэнтезийное произведение: *«...прежде всего, необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях»*⁷⁶.

Нужно сказать, что в последние десять лет мы можем наблюдать парадоксальную тенденцию. Зарубежные авторы детского фэнтези стремятся максимально отделить своих героев от бытовых проблема действительности. Существует такая закономерность: чем сложнее реальная жизнь, тем идеализированнее фэнтезийная реальность. В западных аналогах «вторичный мир» фэнтези стремится приблизиться к изначальной сказочной истории.

Что касается русского детского фэнтези, то в данную литературу проникают проблемные темы, которые беспокоят подростков в реальной жизни: взаимоотношения с противоположным полом, проблема взаимопонимания отцов и детей, общение со сверстниками, сложности в осознании себя как личности. Следовательно, герой-подросток все больше осовременивается, а во «вторичном мире» усиливается фольклорно-мифологический мотив.

Возвращаясь к особенностям героя детского фэнтези в контексте ирреального мира, мы можем выделить его отличия от героя фольклорной и литературной сказки. В русской народной (фольклорной) сказке героями могли выступать: добрый молодец, прекрасная девушка, волшебница, говорящие звери и очень редко – ребенок.

Литературная сказка, как мы говорили ранее, очень много взяла из народных. Следовательно, героями в ней могут быть персонажи фольклора, вымышленные создания, придуманные авторами (например, Чебурашка – герой литературной сказки Э. Успенского «Крокодил Гена и его друзья» (1966)), и дети. Например, девочка Оля в книге В. Губарева «Королевство

⁷⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. А. Костюкевич. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 27.

кривых зеркал» (1951), мальчик Витя из сказки «В стране невыученных уроков» (1966) Л. Гераскиной и многие другие.

Что касается героя русского детского фэнтези, то чаще всего это либо ребенок-дошколенок, либо подросток (архетип чудесного дитя). В последнее время подростки стали одними из любимых героев фэнтезийной истории, что мы можем наблюдать в циклах Д. Емца, Т. Крюковой, К. Льюиса, Ф. Пулмана, Дж. Роулинг и т.д. Объясняется данный феномен вполне просто: вводя образ ребенка, писатель может показать развитие, становление и изменение его личности по мере преодоления различных испытаний. К тому же, читая про своего одноклассника, подростку легче представить себя на месте героя и сделать соответствующие выводы о характере его поведения в различных рискованных ситуациях.

Однако не только дети могут быть героями детского фэнтези, но и разумные животные, что мы видим в книгах серии К. Ласки «Ночные стражи» (2003–2008), где главными героями выступают мудрые совы, или в английских романах цикла «Рэдволл» (1986–2011) Б. Джейкса: мыши, лисы, кошки и т.д. Тенденция к введению во «вторичный мир» на главных ролях говорящих животных, которые ведут себя как люди, свойственна англоязычной фэнтезийной литературе.

Исследователь фэнтези В.Л. Гопман замечает, что герой фэнтези похож на романтического героя: *«...одиноким, отверженным, в одиночку борющийся с выпавшими на его долю испытаниями»*⁷⁷.

Эту же черту отмечает О.В. Виноградова: *«...фэнтези является, безусловно, романтическим жанром с характерными для романтизма тремя основными линиями романтической типизации: открытием (или созданием) неведомых стран, созданием героических характеров и гимном творческой личности»*⁷⁸.

⁷⁷ Гопман В.Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК Интелфак, 2001. – С. 1161–1164.

⁷⁸ Виноградова О.В. Что им нужно в другом мире? // Библиотека в школе (приложение к «1 сентября») – 2001 – № 10. – С. 16–18.

Подобно романтикам, писатели-фэнтезисты используют национальные фольклорно-мифологические мотивы и образы, разрабатывая «вторичные миры», которые являются авторским мифотворчеством. Однако детальный анализ героя русского детского фэнтези показал, что его характер далек от мечтательных идеалов романтического героя. С развитием жанра он трансформируется, и отношения героя с окружающим миром, как реальным, так и фэнтезийным, тоже претерпевают изменения.

Изначально во «вторичном мире» существует некая проблема, злая сила, с которой борется главный герой. Кроме врагов у него появляются друзья – помощники, которые помогают ему во время испытаний. Данная черта характерна для всего жанра фэнтези, не только детского. Но, несмотря на присутствие друзей, герой фэнтези вступает в решающую битву в одиночку.

В этом месте мы можем показать различия между детским и прочим фэнтези. Например, для славянского фэнтези характерен конфликт с окружающим миром, что мы видим в произведениях циклов Е. Дворецкой «Князя леса» (1997–2002), М. Семеновой «Волкодав» (1995–2014). В детском фэнтези конфликта с миром может не быть, однако герой должен обладать какой-то особенностью, которая выделяет его из всех (Д. Емец «Тяня Гроттер», Т. Крюкова «Волшебница с острова Гроз», Н. Щербра «Часодеи»). Из-за «дара» у героя возникает внутренний конфликт, он отдалается от своих сверстников в «первичном мире». Лишь в фэнтезийной реальности герой, претерпев ряд испытаний, реализуется как личность и приходит в гармонию с самим собой.

1.4. Родоначальники жанра фэнтези. Зарождение детского фэнтези в России

Родоначальников рассматриваемого жанра исследователи фэнтезийной литературы делят на две группы: английскую (Э.П. Дансени, Дж.Р.Р. Толкиен⁷⁹, К.С. Льюис⁸⁰) и американскую (Р.И. Говард, К.Э. Смит, Г.Ф. Лавкрафт). Самой маститой фигурой из американских фэнтезистов является Р. Говард, автор историй о Конане-варваре и, таким образом, основатель героического фэнтези.

Однако создателем классического жанра фэнтези по праву является английский писатель Дж. Р. Р. Толкиен. Хотя до него уже был роман со своей географией и мифологической составляющей (Э. Дансени «Боги Пеганы», 1905), тем не менее, именно Дж. Толкиен детально разработал законы, культуры и мифологию художественного мира Средиземья, населил его фантастическими существами: эльфами, гномами, троллями, гоблинами и т.д. Кроме мифических созданий во «вторичном мире» писателя живут люди, происхождение которых описывается в рамках целой эпохи, включая ее развитие и становление. Несмотря на мифологические элементы, созданный писателем мир психологически достоверен и продуман.

Как пишет М.И. Мещерякова Дж. Толкиену *«удалось сконструировать и сделать эстетически полноценным целостный условный мир, объединенный центральной этико-географической мыслью (точнее – типом миропонимания и мироощущения)»*⁸¹. Также он является создателем

⁷⁹ См. подробнее: Auden W. The quest hero // Tolkien and the critics. Essays on J.R.R. Tolkien's the Lord of the Rings. – London: Univ. of Notre Dame press, 1968. – P. 40–61; Moorman Ch. "Now entertain conjecture of a time" – The fictive worlds of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien // Shadows of imagination. – Illinois: Southern Illinois Univ. press, 1969. – P. 59–70.

⁸⁰ См. подробнее: Adey L. C.S. Lewis: Writer, Dreamer and Mentor. – Michigan: Cambridge U.K., 1998. – 307 p.; Barfield O., Farrer A., Bennett J. Light on C.S. Lewis. – London: Bles, 1965. – 160 p.; Cunningham R. C.S. Lewis: defender of the faith. – Philadelphia: The Westminster press, 1967. – 239 p.; Kilby C. The Christian world of C.S. Lewis. – London: Abington, 1965. – 450 p.; King D.W. S.C. Lewis, Poet. The legacy of his poetic impulse. – Kent, Ohio and London: The Kent State University Press, 2001. – 389 p.

⁸¹ Мещерякова М.И. Указ. соч. С. 107.

первой автономной мифологии – «Сильмариллион» (2004), изданной посмертно его сыном Кристофером.

Однако, говоря о Дж. Толкиене как об авторе «Властелина колец», нельзя не сказать несколько слов о повести «Хоббит, или Туда и обратно» (1937), так как именно в ней берет свое начало идея «вторичного мира» – Средиземье. Там же появляются его обитатели: эльфы, гномы, орки и т.д. Кроме того, на страницах данной книги читатель впервые знакомится с хоббитами (вымышленными мифическими существами, созданными писателем), узнает таинственные свойства магического артефакта («Кольца Всевластия») и встречает Голлума (также придуманного существа).

По жанровой направленности повесть «Хоббит» принято относить к детскому фэнтезийному произведению и называть классикой детской литературы. Возникает закономерный вопрос: почему же родоначальником детского фэнтези считают К. Льюиса (с циклом «Хроники Нарнии»; 1950–1956), а не «Хоббит» Дж. Толкиена?

На наш взгляд, причина кроется в том, что «Хоббит» не вписывается в сложившиеся канонические рамки детского фэнтези. Герой данного произведения не ребенок, а хоббит (Бильбо Бэггинс), его цель – не спасение мира, а помощь гномам в возвращении сокровищ. К тому же, сознательное усиление писателем сказочности повествования, не позволяет в ему в полный мере раскрыть конфликт между добром и злом (к чему, на наш взгляд, он и не стремился). Частично данная тема реализуется в конце книги (в главе «Битва пяти воинств»), однако роль хоббита практически нивелируется автором.

Исходя из вышесказанного, мы можем лишь с некоторыми оговорками отнести повесть Дж. Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно» к фэнтезийному произведению для детей (основываясь на классификации, приведенной нами во втором параграфе). Это отличает ее от цикла К. Льюиса «Хроники Нарнии», который является ярким примером серии книг, в

которых раскрыты основные канонические черты детского фэнтези с основой на мифо-религиозные концепты.

Возможно, такая жанровая «неопределенность» повести «Хоббит, или Туда и обратно» обусловлена отсутствием русскоязычных научных работ, посвященных его анализу с данной точки зрения – чаще всего он предстает в дополнении к изучению эпопеи «Властелин Колец». Единственное самостоятельное исследование «Хоббит, или Туда и обратно» – работа А.С. Назина «Сопоставительное исследование метафор в романе Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит, или Туда и Обратно» и его переводов на русский язык»⁸². Но автор рассматривает повесть лишь в лингвистическом аспекте. Следовательно, сегодня специфика жанра и фэнтезийные особенности данного произведения все еще до конца не изучены.

Англоязычными продолжателями толкиенских типологических тенденций фэнтези являются Клайв Льюис («Хроники Нарнии», 1950–1956), Урсула ле Гуин («Волшебник Земноморья», 1968), Роджер Желязны («Хроники Амбера», 1970–1978) и т.д. Их общая черта – обращение к мифу, различным мифологическим аллюзиям, на базе которых они создают свой фэнтезийный мир: *«специфическая замкнутая, целостная картина мира, объединенная типом мироощущения и миропонимания писателя, которая нередко сопровождается воссозданием мифо-синкретических структур мышления»*⁸³. Такие фэнтезийные произведения, где писатель изображает *«полностью вымышленные миры»*⁸⁴, М.И. Мещерякова называет **«высокой» фэнтези**.

Многие исследователи придерживаются мнения, что в России наиболее продуктивно развивается **«низкое» фэнтези** – *«сверхъестественное привносится в нашу реальность»*⁸⁵. Примером служит цикл С. Лукьяненко «Дозоры» (1998–2014). Однако, на наш взгляд, в

⁸² Назин А.С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит, или Туда и Обратно» и его переводов на русский язык. – Екатеринбург: УрГПУ, 2007. – 202 с.

⁸³ Мещерякова М.И. Указ. соч. С. 295.

⁸⁴ Там же. С. 162.

⁸⁵ Там же. С. 163.

последнее время в фэнтези появляются зачатки «высокого», что мы можем наблюдать при анализе книг Т. Крюковой. Писательница, создавая свой художественный мир как волшебную детскую сказку, постепенно перерастает ее рамки – история превращается в фэнтезийное приключение, основанное на мифологическом подходе автора к «реальности». Тем самым Т. Крюкова использует элемент создания мира в мире (мира-матрешки), что является основным залогом «высокой» фэнтези.

Основоположником детского английского фэнтези является К.С. Льюис с циклом «Хроники Нарнии» (1950–1956), в котором дети являются главными героями. Отталкиваясь от идеи волшебной сказки, писатель органично вплетает религиозные архетипы и мифологию во «вторичный мир» своего произведения. Но главное, что подчеркивает писатель в своем цикле, – это идеалы справедливости, мира и добра, показанные при помощи библейских аллюзий (более подробно данный цикл будет рассмотрен во второй главе данного исследования). Мир «Хроник» притягивает читателя удивительным переплетением волшебного (животные, умеющих говорить и мыслить), религиозных идей и невероятных приключений главных героев.

Что касается зарождения фэнтези в России, то многие литературоведы высказываются о сильном влиянии на него англоязычных аналогов. Именно благодаря английским и американским писателям был сужен круг сюжетов, образов и конфликтов, которые используются в фэнтези.

Однако в ходе нашего исследования мы выявили, что некоторые корни русскоязычного фэнтези уходят в эпоху Просвещения. Именно в это время особенно ошутим интерес к былинам и славянской мифологии, что легло в основу первых волшебнo-авантюрных романов. В них присутствуют некоторые черты фэнтези: создание «вторичных миров» при помощи переработки и воссоздания мифологических образов, введение в приключенческий сюжет магии и средневековой атрибутики. Все эти черты можно увидеть в той или иной степени в произведениях русскоязычных писателей: М. Чулкова («Пересмешник, или Славянские сказки», напечатан

под псевдонимом Русак), В. Левшина («Русские сказки») и М. Попова («Старинные диковинки...»).

«Пересмешник, или Славянские сказки» (1766–1768) М. Чулкова написан по аналогии с «Декамероном» – это своеобразный «сборник» занимательных историй, которыми делятся друг с другом двое молодых повес. Писатель мастерски ввел в сюжет былинных персонажей, путешествующих по всему миру; соединил в своем цикле славянскую и античную мифологию, вымысел и реальность; и уже на базе всего этого создал свой «вторичный мир». Конечно же, он еще далек от классического жанра фэнтези, однако данный пример доказывает, что не все русское фэнтези переняла у западных собратьев.

Тоже можно сказать о «Русских сказках» (1988) В. Лемешина. В них речь идет о правлении Владимира Красное Солнышко. В своем произведении писатель перерабатывает славянские былины и воссоздает «вторичную реальность» по канонам западноевропейского рыцарского романа.

Ближе всех к классическому жанру фэнтези стоит роман М. Попова известный по второму изданию: «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славенских князей, содержащие историю храброго Светлосана; Вельдюзя, полотского князя; Прекрасной Милославы, славенской княжны; Видостана, индийского царя; Остана, древлянского князя; Липоксая, скифа; Руса, Бориполка, Левсила и страшного чародея Карачуна» (1778). В нем присутствует мотив пути, один из основополагающих элементов данного жанра.

Кроме того, в романе насчитывается большое количество приключенческо-авантюрных сюжетных линий, показаны магические битвы чародеев, кораблекрушения, нападения пиратов, а главное, появляется вселенское зло, прообраз дьявола – чародей Корчун. Место действие все время меняется, из-за чего происходит «смещение» исторических и мифологических временных пластов. В произведении М. Попова появляются

даже пришельцы из космоса. Данный фантастический элемент появляется впервые в романе русскоязычного писателя.

Тем не менее, становление классического фэнтези в России связано с 90-ми годами XX века. Именно тогда приобрел популярность Н. Перумов, единственный писатель, издававшийся под своим именем. Позже начинает развиваться так называемое славянское фэнтези (М. Семенова с циклом «Волкодав» (1995–2014), Е. Дворецкая «Князя леса» (1997–2002) и т.д.) Данное фэнтези имеет свои черты, отличающие его от детского фэнтези.

1. В славянском фэнтези главный герой, победив, не всегда может остаться жив (например, Волкодав из книг М. Семеновой). Развязка детского отечественного фэнтези в большинстве случаев тяготеет к хэппи-энду.

2. Кроме того, славянское фэнтези более агрессивно, в нем присутствуют описания физической любви в недетских подробностях, что подчеркивает его направленность на более взрослую аудиторию.

3. В произведениях славянского фэнтези практически исчезает педагогическая функция, уступая место ознакомительной и развлекательной.

4. Чаще всего реальность «вторичного мира» славянского фэнтези – это языческая Русь. Именно такую вымышленную реальность мы можем увидеть в романах Е. Дворецкой «Огненный волк» (1997), «Утренний всадник» (2000), «Весна Незнаемая» (2002) и т.д. Однако «вторичный мир» Е. Дворецкой во многом подобен дохристианской Руси с ее обрядами и традициями. Следовательно, мы можем назвать его условно-историческим, где время является «островным»⁸⁶ (в терминологии Д.С. Лихачева), то есть прошлым.

Нужно также сказать, что между славянским и русским детским фэнтези есть общие черты: персонажи, волшебные элементы, относящиеся к славянской мифологии и культуре (волкалаки, берегини, старухи богинки;

⁸⁶ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 165.

Перун, Макошь, Велес; разрыв-трава, цветы папоротника в ночь Купалы и т.д.).

Что касается возникновения жанра детского фэнтези в России, то его корни уходят в советскую эпоху. Будучи по своему стилю иррациональной литературой, обращенной к чувствам, а не к логике, жанр фэнтези не вписывался в идеологическую систему советского государства. В связи с этим его развитие совпало с развалом советского строя. Но нужно отметить, что многие черты детского фэнтези существовали в детской фантастике. Исходя из этого, мы можем считать, что родоначальниками русского детского фэнтези во многом являются К. Булычев, автор фантастических книг для детей, и В. Крапивин, писатель детских сказочных историй.

Самым известным детским фантастическим циклом были книги К. Булычева (псевдоним И.В. Можейко) об Алисе Селезневой – «девочке из будущего». Главная героиня представляла собой идеализированную посланницу из светлого утопического будущего, прилетевшую в наш проблемный мир. Исследуя детское фэнтези, мы столкнулись с тем, что книгу К. Булычева начинают переосмысливать и относить то к литературной сказке, то к детскому фэнтези. Учитывая тему нашего исследования, мы считаем необходимым показать общие и различные черты произведений К. Булычева и прочих текстов в жанре детского фэнтези.

В книгах о девочке Алисе К. Булычев создает уникальный сплав различных жанровых элементов. Во-первых, это использование классических фантастических черт: появление героини при помощи машины времени, космические корабли, живые роботы и т.д. Во-вторых, хронотоп цикла – будущее время (точнее, Земля в будущем) поданное как настоящее, что также характерно для фантастической литературы. В-третьих, произведение от детского фэнтези отличает первичная пропагандистская функция (образ «прекрасного далека» как светлого советского будущего). Все это подтверждает, что верным является определение цикла К. Булычева как детского фантастического.

Данные книги не были бы так интересны детям без введения в сказочных мотивов. Например, персонажей: доброго великана Громозеку, птицы Говорун, трех капитанов (прообраз трех богатырей) и т.д. Кроме того, в фантастическом мире Алисы существуют волшебные предметы: шапка-невидимка, неиссякаемый мешочек с червяками (аллюзия на волшебный горшочек из сказок братьев Гримм) и т.д. Главной общей чертой фантастического произведения с детским фэнтези являются главные герои – дети – и мотив квеста как сюжетообразующий во всех книгах про Алису Селезневу.

Еще один представитель фантастики для детей – журналист Е. Велтистов с повестью «Электроник – мальчик из чемодана» (1964) и «Рэсси – неуловимый друг» (1970). После выхода на экран фильма «Приключения Электроника» (1980) критики назовут произведение Е. Велтисова, историей об электронном Буратино. Очевидность отношения к жанру детской фантастической литературы здесь неоспорима.

Что касается волшебных повестей В. Крапивина «В ночь большого прилива» (1977), «Оранжевый портрет с крапинками» (1985), «“Чоки-чок”, или рыцарь прозрачного кота» (1992) и многих других, то в некоторых из них гораздо ярче проступают черты детского фэнтези (особенно в последней повести, которая будет рассмотрена нами во второй главе нашего исследования). Мы не берем для анализа фантастический цикл писателя «В глубине Великого Кристалла» (1988–1991) по причине множества других исследовательских работ, доказавших, что данное произведение относится больше к детской фантастике, чем к фэнтези.

Рассматривая становление жанра детского фэнтези, нельзя не упомянуть о проекте Б. Акунина «Жанры», который включает в себя несколько произведений: «Детская книга» (2005), «Шпионский роман» (2005), «Фантастика» (2005), «Квест» (2009). Можно сказать, что все вышеперечисленные книги написаны для юной аудитории (то есть для подростков), однако черты детского фэнтези проявляются лишь в «Детской

книге». Соответственно именно это произведение представляет интерес для исследования становления жанра.

В романе «Детская книга» Б. Акунин (псевдоним Г.Ш. Чхартишвили) показывает себя мастером жанровой стратегии. Он как бы отстраняется от установки на какой-то определенный жанр и позволяет себе играть одновременно с несколькими жанровыми канонами, используя интертекст как основу произведения. Благодаря этому мы можем выделить в «Детской книге» жанровые черты исторического романа с характерными для него реальными персонажами (Б. Годуновым, В. Шуйским, Лжедмитрием), обращением к тем или иным историческим эпохам Российского государства (1914, 1605 года). В то же время мы можем вычленить в акунинском романе жанровые черты научной фантастики (научное объяснение перехода героя в другой мир; функцию компьютерного помощника героя – *унибука*, саморазвивающейся лестницы и т.д.). И наконец, мы легко найдем в «Детской книге» некоторые черты детского фэнтези: а) главный герой-ребенок – шестиклассник Ластик Фандорин; б) перенос героя в другой мир с помощью «*хронодыры*», в) введение модифицированных писателем мифологических мотивов (например, *Райского яблока* как источника квинтэссенции Зла) и т.п.

Кроме того, Б. Акунин «переписывает» историю, вводя в нее вымышленных персонажей из других произведений (например, Эраста Петровича Фандорина), создает фэнтезийные артефакты и понятия (хрондыры, хроноскоп и хронопоиск) и пр. И, безусловно, в «Детской книге» реализуется немаловажная для фэнтезийных произведений функция – развлекательная.

Мы считаем, что писатель, почувствовав интерес читательской аудитории к жанру детского фэнтези, поэтому ввел в произведение некоторые характерные черты этого жанра. Однако, на наш взгляд, «Детскую книгу» нельзя безоговорочно отнести к детскому фэнтези, так как во «вторичном мире» Б. Акунина не действуют магические законы, что является

основой фэнетзийной реальности. Кроме того, писатель использует в романе фантастические элементы, характерные для детской фантастики (с ее приключенческой основой и научно-технической концепцией объяснения «чудес»). Следовательно, мы можем сделать вывод, что данное произведение можно отнести к метажанровому литературному проекту, которое заслуживает отдельного исследования в контексте всех книг Б. Акунина, написанных для детей.

Современное русское детское фэнтези пока не так богато яркими именами, как его более «старшие собратья». Тем не менее, развитие этого жанра идет очень быстро. На сегодняшний день многие авторы работают в этом жанре. Наиболее известными являются: Д. Емец с неоконченным на момент написания данной работы циклом «Мефодий Буслаев» (2004 – наше время), скандальной серией книг «Таня Гроттер» (2002–2012); цикл украинской писательницы Н. Щерба «Часодеи» (2011–2014), серия книги Е. Гаглоева «Зерцалия» (2013–2015), неоконченный цикл Т. Левановой «Сквозняки» (2005 – наше время) и т.д.

Для русского детского фэнтези характерно сращение фольклорной сказки с неомифом, гармоничное сочетание нескольких жанровых составляющих в одном произведении. Например, таковой является проза А. Больных «Золотые Крылья Дракона» (1990), «Снежные волки» (1995); романы Д. Голубевой «Удивительные путешествия Орделя» (2008), «Приключения принцессы Лиси» (2010), и, конечно же, сага Т. Крюковой «Гордячка» (1997–2009).

Надо сказать, что писатели-фэнтезисты не только создают «вторичный мир», но и рассказывают его историю. В волшебной стране вместе с людьми живут удивительные существа, взятые из европейской мифологии и фольклора (эльфы, гномы, гоблины, драконы, пегасы и др.). Однако авторы фэнтези часто выдумывали собственных волшебных существ: (хоббиты у Дж.Р.Р. Толкиена, дупляк – у Т. Крюковой, мулефы – у Ф. Пулмана, Ыхало – у В. Крапивина, и т.д.). Персонажами русского фэнтези,

как было сказано выше, могут стать славянские или греческие боги (у Т. Крюковой – бог времени Хронос в седьмой книге «Черный альбатрос»; Перун и Троян – у Д. Емца в «Тане Гроттер и молоте Перуна»).

Следовательно, мы видим, что с течением времени благодаря художественному синтезу интерпретации мифологических, фольклорных сюжетов со сказочными аллюзиями и религиозными архетипами русское детское фэнтези отделилось от общего фэнтези и стало самостоятельным литературным жанром.

1.5. Миф – фольклор – фэнтези: неомифологические стратегии в фэнтезийной литературе

Исследователи литературы в жанре фэнтези приходят к мнению, что данный жанр многое перенял из постмодернизма. Подтверждением данной точки зрения является концепция *«восприятия мира все, что создано воображением автора, существует, ибо мир есть текст»*⁸⁷, замена настоящей реальности выдуманной, воссозданной на основе компонентов мировой культуры, отдаление человека от действительности.

Следовательно, литературе в жанре фэнтези свойственна как демифологизация – интерпретация мифологических сюжетов, – так и ремифологизация, то есть *«процесс возрождения мифологического сознания в культурах, прежде утративших живую связь с мифологией»*⁸⁸. Кроме того, уже в XX веке и до сегодняшнего дня в фэнтезийных произведениях большую роль играет собственное мифотворчество писателей. Его центром являются архетипы, мифологические символы и неомифологизмы. Все вышеизложенное предполагает изучение такого явления как *неомифологизм*

⁸⁷ Гоголева С.А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование. – 2006. – № 3. – С. 85.

⁸⁸ Словарь философских терминов. / Под ред. В.Г. Кузнецова. – М.: ИНФРА-М, 2005. – С. 479.

и его принципа, который мы считаем основополагающим для исследования детского фэнтези.

Термин «неомифологизм» появился в середине XX века с целью описания процесса ремифологизации культуры и литературы. Ввел его Е.М. Мелитинский, указав на *транспонирование* (от лат. слова «transpositio» – «перестановка») как на основную, главенствующую черту неомифологизма XX века.

Согласно исследованию Е.М. Мелитинского, идентификация неомифологизма идет двумя путями. Первый путь обозначает отношение неомифологизма к мифологизму конца XIX века, где неомифологизм обозначает собой новую, отделившуюся в связи с возникновением и осмыслением новых смыслов мифа структуру как в литературе, так и в современной действительности.

Второй путь – это понимание *«отношения неомифа к архаическому мифу по главным, определяющим архаический миф признакам: тождества означаемого и означающего, вымысла и правды; цикличности и обратимости времени и предперсональности героя»*⁸⁹.

Подобную мысль высказывает З.Г. Минц в статье «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов», считая, что *«ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в «неомифологических» текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т.д.»*⁹⁰

Тем не менее, сегодня исследователи приходят к выводу, что современная наука мало адаптировала термин неомифологизм к литературе. Это доказывает тот факт, что в таких мифологических словарях как мифологический словарь под редакцией Е.М. Мелетинского, словарь А.И. Немировского «Мифы и легенды Древнего Востока», словарь

⁸⁹ Погребная Я.В. Аспекты современной мифопоэтики. – Учебное пособие. Практикум. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – С. 7.

⁹⁰ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. – Тарту: Изд-во Тартуского Гос. ун-та, 1979. – С. 76–120.

всемирной мифологии под редакцией Е.А. Грушко, Ю.М. Медведева и т.д., данная дефиниция отсутствует.

«Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты» под редакцией В. Руднева определяет **неомифологического сознания** *«как одно из главных направлений культурной ментальности XX в., начиная с символизма и кончая постмодернизмом»*⁹¹. При этом главной чертой является интертекстуальность, но в качестве мифа может на первый план выходить не только собственно мифологический текст, но и *«исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого»*⁹². К тому же не исключается возможность создания собственной оригинальной мифологии, которую нельзя спроецировать на какой-либо существующий текст, но которая сохраняет в себе общие законы мифологического мышления. Использование данного приема мы видим в творчестве В. Крапивина, Т. Крюковой и С. Лукьяненко.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона дает следующую характеристику: **неомифологизм** – *это концепция, рассматривающая мифологизм (соотнесенность с мифом) как наиболее характерную форму художественного мышления искусства XX века. Согласно этой концепции, весь XX век предстает как сложная система искусно сопрягаемых и взаимоотражающих друг друга культурно-эстетических мифов*⁹³.

Иными словами, неомифологизация – это сознательная попытка использовать в художественном творчестве миф нетрадиционно, где он приобретет форму самостоятельного творчества. Считается, что основоположником этого термина является немецкий композитор и писатель Р. Вагнер. Хотя он и не дал название указанному выше явлению, тем не менее, композитор использовал принцип неомифологизации при создании

⁹¹ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2009. – С. 184.

⁹² Погребная Я.В. Указ. соч. С. 10.

⁹³ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Толкование слов / Под. ред. И.Е. Андреевского. – 2-ое изд. – Т. 4. – М.: Дрофа. – 2001. – С. 429.

своего оперного цикла «Кольцо нибелунга» (1848–1874; «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»). Источником данной тетралогии послужила переработанная скандинавская мифология и средневековая поэма «Песнь о Нибелунгах». В процессе работы над своим произведением Р. Вагнер писал: *«миф имеет всеобщий характер, через который народ становится творцом искусства»*⁹⁴. Именно поэтому он вначале создал текст, придав ему сакральный смысл, и лишь затем написал музыкальную часть своей оперы. Соответственно, теперь мы можем дать определение одной из центральных дефиниций нашего исследования.

Принцип неомифологизации – это специфическая для XX века форма художественного мышления, подразумевающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам. Эти сюжеты не воссоздаются, а скорее пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, которые мы можем соотнести с современной действительностью. Следовательно, мы можем сделать вывод, что неомифологизм опирается на древнейшие образцы культурных традиций и отсылает нас к ним. Например, в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» мифом являются различные сказания, легенды и художественные произведения о докторе Фаусте – чернокнижнике, жившем в XVI веке и продавшем свою душу Дьяволу.

Исходя из вышесказанного, мы можем резюмировать, что в литературоведении неомифологизм, с одной стороны, опирается на анализ художественного произведения писателя в мифопоэтических терминах, в которые входит раскодирование интертекстуальных образов и мотивов, базирующихся на архаическом смысле мифа. С другой – на *«актуализации метапоэтики художника»*⁹⁵, то есть той поэтики, которая базируется на текстах, в которых сам автор вступает в диалог с собственными текстами или с текстами других авторов. В данном случае метапоэтика направлена на

⁹⁴ Вагнер В.Р. Искусство и революция. Пер./с англ. И. М. Эллена. – СПб.: Горизонт, 1906. – С. 21.

⁹⁵ Погребная Я.В. Указ. соч. С. 12.

«определение семантического объема категорий «миф», «мифология», «мифологическое» в его метаописании»⁹⁶.

Что касается интертекстуального анализа произведения, то архаическая форма неомифа в каком-либо конкретном литературном произведении будет являться одним из параметров неомифологизма в его художественном воплощении.

Исследователи неомифологизма часто совмещают фольклорные образы и сюжетные символы в художественных произведениях с переистолкованием мифов посредством архетипов. Мифологию часто относят к магическому обряду или же отождествляют с религией. В связи с этим мы считаем необходимым привести определения понятиям «мифология» и «фольклор».

Мифология – *«это исторически первая форма коллективного сознания народа, целостная картина мира, в которой элементы религиозного, практического, научного, художественного познания еще не различены и не обособлены друг от друга»⁹⁷.*

Фольклор – это художественное коллективное творчество народа (словесное, словесно-музыкальное и т.д.), не имеющие под собой письменности. Как пишет Л.В. Овчинникова, к понятию «фольклоризм» относятся *«...не только непосредственные заимствования, но <..> связь писателя с народной художественной культурой, переосмысление возможной фольклорной основы, ее доработку, усложнение, а также опосредованное использование элементов народного творчества в структуре литературного произведения, образующее ассоциативно-символический подтекст»⁹⁸.*

Опираясь на представленные выше определения, мы имеем все основания полагать, что фольклор возникает позже мифологии, но свое начало берет из нее. Главное отличие в том, что миф – это знание о мире, в

⁹⁶ Погребная Я.В. Указ. соч С. 13.

⁹⁷ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Толкование слов / Под. ред. И. Е. Андреевского. – 2-ое изд. – Т. 4. – М.: Дрофа. – 2001. – С. 368.

⁹⁸ Овчинникова Л.В. Указ. соч. С. 50.

которое верили, тогда как фольклор – искусство, художественное отображение мира, следовательно, не подразумевающее безусловную веру в себя. Так, например, в былины – верили, а в сказки – нет, но это вовсе не значит, что их любили меньше. Напротив, к ним прислушивались, так как их мудрое напутствие порой ценилось выше, чем правдивость.

Проблема трансформации мифа в неомиф проанализирована в трудах О.М. Фрейденберга, Е.И. Мелетинского, П.А. Гринцера. Общим знаменателем данных исследований служит тезис, что именно через фольклор миф преобразуется в словесное искусство, где различные фольклорные жанры и формы становятся своего рода посредниками между чистым мифом и литературой. Если рассматривать путь мифа к народному эпосу, то мы видим, что изменениям подвергаются не только содержание, но и его структурные черты.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что мифом является священное знание, а эпос – рассказ или песнь о героическом, следовательно, он сохраняет свою достоверность, но теряет черты священности.

Актуальность архаического мифа в современной литературе имеет следующую направленность: неомифологизм вычленяет из героического эпоса все возможные мифологические символы и образы. Однако по мере отмежевания от исторической эпохи некоторые мифические герои переходят из породившего их мифа в художественное творчество бытового содержания. Е.М. Мелетинский считает, что *«...в процессе демифологизации, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода быличек»*⁹⁹.

Быличка – *«это жанр устного народного творчества: рассказ героя о встрече с «нечистой силой»*¹⁰⁰. В силу своей специфики быличка сближается со сказкой, легендой, однако ее отличие от обеих – опора на

⁹⁹ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С. 267.

¹⁰⁰ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Толкование слов / Под. ред. И. Е. Андреевского. – 2-ое изд. – Т. 4. – М.: Дрофа. – 2001. – С. 52.

реальность описываемых событий. К тому же сам рассказчик чаще всего повествует об истории, которая случилась с ним или с кем-то из его знакомых. В современной трактовке неомифологизма к традиционным героям быличек добавляются новые персонажи. Например, С.А. Дмитриева сопоставляет ее с рассказами людей о встрече с НЛО.

Господство материалистических идей привело к вытеснению и утрате многих мифологических представлений о культуре и быте народов. Неомифологизм переходит в фольклорный текст, когда теряется или ослабевает вера в слово, которое несет в себе немотивированное чудо. Постепенно миф трансформируется и переходит из сказок и заговоров в песенную и лирическую поэзию. *«Формирование нового национального мифа, – считает Я.В. Солдаткина, – ...[связано со] стремлением отразить национальное мировоззрение, тот национальный космос, который станет неотъемлемой частью будущего авторского неомифа»¹⁰¹.*

Если мы остановимся на рассмотрении ритуала, то увидим, что он стал характерен для загадок, где как нельзя лучше проявляются народные приметы, поговорки: *«с гуся вода, с тебя худоба»* и т.д. Следовательно, словесный образ в фольклоре, как и в неомифе, заменяется чем-то близким, символичным. Постепенно данный мифологический образ перерастает в фольклорную художественную метафору. Именно поэтому в поэтическом языке фольклора такое обилие различных символов.

Что же касается сказки, то тут мы согласны с мнением Е.И. Мелетинского, который считает, что бесчисленное множество сказочных мотивов и символов: *«башмачок Золушки, запекание кольца в пирог, куколки-советчицы...»¹⁰²* – имеют своего «прародителя» как в обрядах у многих народов, так и в неомифе, основанном на традициях. Все вместе это также находит свое отображение в ритуально-мифологической теории.

¹⁰¹ Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции (монография). – М.: Экон-Информ, 2009. – С. 20.

¹⁰² Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С. 209.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что неомифологизм, воспроизводит трансформацию мифа в фольклорных жанрах.

Прежде чем перейти к анализу произведений, написанных в жанре детского фэнтези, мы рассмотрим и дадим определения ключевым теоретическим понятиям нашего диссертационного исследования: *архетипу*, *мифу* и рождаемому на базе их соединения *неомифу*. Некоторых из них мы уже касались в предыдущем параграфе.

Термин и определение **архетипа** (*«модель, первообраз. Он служит архаически интуитивным средством психологического постижения объекта»¹⁰³*) было разработано и введено швейцарским психологом Карлом Густавом Юнгом, основателем аналитической психологии.

Однако на сегодняшний день не существует общепринятой концепции понимания и классификации архетипов, как нет и общей точки зрения на развитие этого феномена. Как указывает в своей исследовательской работе Л.В. Дербенева термин «архетип» *«часто приспособливается под определенные концепции, обозначает разнообразные абстрактные понятия в тех или иных научных работах»¹⁰⁴*.

Попытки поиска архетипических основ предпринимались еще в Древней Греции. Уже тогда шла речь о «первообразах», «первоидеях». Само название *архетип* образовано от греческого: *arche* – начало и *typos* – образ, что и обозначает первоначальный образ, идея. Например, древнегреческий философ Платон называл архетипом «эйдос», то есть умопостигаемый образец, а последователи логики Аристотеля (схоласты) подразумевали под ним же *«природный образ, запечатленный в уме»¹⁰⁵*.

Как мы видим, данные определения характерны для античности и последующих веков, однако в наше время для понимания сущности архетипа они являются неполными. Согласно учению К.Г. Юнга, архетипы имеют

¹⁰³ Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. / Под ред. А.Е. Махова. – М.: INTRADA, 1999. – С. 188.

¹⁰⁴ Дербенева Л.В. Архетипическая парадигма в русской реалистической литературе XIX века. Автореф. ... д. филол. н. – Симферополь: ТНУ им. В.И. Вернадского, 2008. – С. 2.

¹⁰⁵ Словарь философских терминов / Под ред. В.Г. Кузнецова. – М.: Инфра-М, 2005. – С. 121.

архаический характер и представляют собой изначальный образ, постигнуть который можно лишь интуитивным путем, то есть во время бессознательной деятельности (например, находясь во сне или в трансе). Следствием этого становится проявление архетипа в различных символах, мифах, знаках; к ним обращаются авторы литературных произведений. К одному из центральных моментов изучения архетипа психолог относил универсальные идеи: пространства и времени, жизни и смерти, мужского и женского и т.д.

Основываясь на работах К.Г. Юнга об архетипах, мы можем выделить главные, на наш взгляд, представления об архетипе:

1. *«врожденные условия интуиции, т.е. те составные части всякого опыта, которые априорно его определяют;*
2. *вневременные схемы или основания, согласно которым образуются мысли и чувства всего человечества, и которые изначально включают в себя все богатство мифологических тем;*
3. *коллективный «осадок» исторического прошлого, хранящийся в памяти людей и составляющий нечто всеобщее, частично присущее всему человеческому роду»¹⁰⁶.*

Коллега и последовательница К.Г. Юнга Мария-Луиза фон Франц (доктор философии, известный истолкователь сказок и мифов с психологической точки зрения) считает, что *«архетип – это относительно закрытая энергетическая система, пронизывающая своим потоком все аспекты коллективного бессознательного. Однако не следует рассматривать архетипический образ как статический, так как он вместе с тем представляет собой сложный символический процесс, включающий в себя и другие образы»¹⁰⁷.*

Новые теоретическо-литературные концепции обоснования архетипа возникают в 50-80-е годы XX века. В научных работах Н. Фрая главной

¹⁰⁶ Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ /Пер. В.В. Зеленского. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 132.

¹⁰⁷ Фон Франц М.-Л. Психология Сказки. Толкование волшебных сказок / Пер. с англ. К. Бутырина – СПб.: Б.С.К., 2004. – С. 112.

идеей становится циклическая схема развития мировой литературы из одного «центра». Универсальным элементом, позволяющим осознать различные литературные явления как части одного целого, является архетип. С одной стороны, исследователь говорит об абсолютном единстве мифа и ритуала, с другой – мифа и архетипа. *Ритуал* в его исследовании рассматривается как основа повествования, *миф* – как повествование, *архетип* – как значение повествования.

Отождествление архетипа с мифом, его мифологическая направленность присутствует в работах М. Элиаде, Л.В. Дербеновой, А.Ф. Косаревой, С.Б. Борисовой и др. Современная исследовательница христианского архетипа Т.Н. Козина пишет: *«Авторы работ не всегда четко разграничивают понятия «миф» и «архетип», что является в теории архетипа одним из недостатков, сохранившихся до наших дней как наследие мифологической школы»*¹⁰⁸.

Исходя из всего вышесказанного, мы считаем целесообразным дать определение мифа, которым будем оперировать в данном исследовании.

Миф – «это древнее народное сказание о богах и легендарных героях, о происхождении мира и жизни на земле, передающее представления людей о мире и месте человека в нем; создание коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающее действительность в виде конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием как вполне реальные»¹⁰⁹.

Как в старину, так и сегодня мифы, их мотивы и образы служат источником для произведений изобразительного искусства и художественной литературы. На сегодняшний день ученые пришли к соглашению, что современная концепция мифа состоит из двух следующих категорий:

¹⁰⁸ Козина Т.Н. Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа 1990-2000-х годов) Автореф. ... д. культур. н. – Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2012. – С. 4.

¹⁰⁹ Словарь русского языка С.И. Ожегова / Под. ред. Л.И. Скворцова. – 24-ое изд., испр. – М.: ОНИКС, – 2007. – С. 556.

1. *«Архаический, первобытный, изначальный миф, который несюжетен и реализуется как циклический, постоянно воспроизводящийся механизм»¹¹⁰.*

2. Миф, как система, воспроизводящая отдельные структуры мифологического мышления, которые являются *«элементами целостной художественной структуры, восходящих к первичному архаическому мифу»¹¹¹.*

Получается, что миф находится на границе: с одной стороны, он, как и ритуал, показывает последовательную смену событий в произведении, с другой – выступает как замкнутая цикличная система без начала и конца, воссоздает непрерывное повествование. Это двоичность архаического мифа и позволяет ему встраиваться в современную фольклористику.

Остановимся на рассмотрении архаического мифа как прамифа. Он восходит к таким древним временам, что в большинстве сохранившихся фольклорных традиций *чистые архаические мифы* не сохранились. Они распались на множество составляющих, заменились новыми комбинациями героев, а в их содержания добавились метафоры, которые соотносят их с неомифом. Характерным примером служит судьба славянской дохристианской мифологии, от которой сохранились лишь имена богов и, частично, их почти утраченная функциональная принадлежность. В «Повести временных лет» до нас дошли «обрывки», как по велению князя Владимира были уничтожены изображения языческих богов: бога-громовержца и покровителя воинов Перуна, бога достатка и царства мертвых Велеса (Волоса), женского божества Макоши, бога ветров Стрибога, бога света и тепла Дажьбога и т.д.

В отличие от мифа, который достаточно конкретен и выступает совместно с ритуалом, актуальность архетипа может появиться только в каком-либо контексте. Например, в мифологическом. Таким образом, мы

¹¹⁰ Погребная Я.В. Указ. соч. С. 16.

¹¹¹ Там же. С. 17.

можем сделать дополнительное разграничение архетипа: на *религиозный и мифологический*.

Религиозный архетип также не имеет четкой дефиниции, в его определении присутствует множество различных толкований. Например, В.Г. Богданов считает, что *«религиозный архетип – это накопление благодати с целью спасения для жизни вечной (улучшения кармы) <...> обладает, как и всякий инстинкт, своей специфической энергией, которую он не теряет, даже если сознание ее игнорирует»*¹¹². По мнению исследователя, если в обществе доминирует модель данного архетипа, то потенциал быстро накапливается, но не тратится. На базе этого В.Г. Богданов делает вывод, что общество является неконкурентоспособным.

Но не стоит забывать, что все архетипы не являются «чистыми» образами, они лишь модели, психологические допущения. Как писал К.Г. Юнг, архетипы *«имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику...»*¹¹³. Исходя из вышеизложенного, мы можем сказать, что **религиозный архетип** – это некая психическая предпосылка, отображающая ту или иную религиозную позицию, благодаря чему объясняет антропоморфную и зооморфную природу образов Бога.

Мифологический архетип – *«это не только актуальная идея, но и явный, внешне видимый и осязаемый в жизни образ сознания»*¹¹⁴. Многие исследователи приводят образы океана, земли, неба, как примеры, за которыми закрепились (в подсознании человека) определенные идеи. Следовательно, **процессом мифотворчества** можно назвать модификацию архетипов в образы, то есть *«невольные высказывания о бессознательных душевных событиях на языке объектов внешнего мира»*¹¹⁵.

¹¹² Малахов В.С., Филатов И.П., Богданов В.Г. Современная западная философия. – М.: ТОН–Остожье, 1998. – С. 113–116.

¹¹³ Юнг К.Г. Подход к бессознательному. // Юнг К.Г. Архетип и символ / Пер. В.В. Зеленского. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 98.

¹¹⁴ Там же. С. 95.

¹¹⁵ Там же. С. 97.

Исходя из приведенных выше определений, мы можем сделать вывод, что ставить знак равенства между архетипом и мифом будет неверно. Однако мы можем выявить их общность в определенных литературных текстах.

Многие исследователи архетипа сталкиваются с большим количеством его образных вариаций, трансформирующихся в тексты-коды. *«Путь от текстовой реальности к тексту-коду (смысловому объекту текста), а затем к архетипу возможен на уровнях установления мифологических, фольклорных прототипов»¹¹⁶*, созданные по аналогии с морфологическим приемом В.Я. Проппа. Вследствие этого в литературном (либо фольклорном) тексте архетип образует похожие художественные образы, объединенные общими признаками, вызывающими сходные ассоциации, и противопоставленные другим признакам. Следовательно, возникает архетипическая парадигма, где все персонажи в художественном произведении являются ее единицами. Архетипы же в ней выступают как система, которая *«разворачивается и находит свое объяснение в поэтике и эстетике новых творческих систем»¹¹⁷*.

Обратимся вновь к научным работам К.Г. Юнга. В одной из них он писал об архетипе как о причине *«не только современных символических образов, но и всех подобных продуктов человеческого прошлого»¹¹⁸*. Кроме того, архетипу присущи такие характеристики как *«недифференцированность, неисчислимость архетипа соответствует предперсональности мифологического героя, его текучести и неопределенности»¹¹⁹*, как пишет в своем учебном пособии Я.В. Погребная. Следовательно, рассматривая указанные выше понятия с данного ракурса, можно сказать, что они будут тождественны в пространстве неомифологического произведения.

¹¹⁶ Федоров В.В. Поэзия жизни // Литературоведческий сборник. – Донецк. – 1999. – Вып. №1. – С. 8–11.

¹¹⁷ Киченко А.С. Мифологические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX в. – Черкассы: Изд-во Черкасского ун-та, 2003. С. 120.

¹¹⁸ Юнг К.Г. О современных мифах. / Пол. ред. М.О. Оганесяна и проф. Д. Г. Лахути. – М.: Практика, 1994. – С. 87.

¹¹⁹ Погребная Я.В. Указ. соч. С. 48.

Нужно подчеркнуть, что вычленение архетипов из недр сознания человека и проецирование их в художественный неомиф, являет собой способ реставрации архаического способа мышления. К.Г. Юнг, выделяя творца-художника, который говорил языком архетипов, пишет, что тот *«постигает, преодолевает и вместе с тем возводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы сущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества»*¹²⁰.

Данная особенность архетипа была проанализирована С.Я. Сендровичем, идентифицирующим архетип как *«протагон»*¹²¹, то есть арены, где сталкиваются смыслы вечного, изначального и индивидуального, временного. Эти столкновения показывают усиление влияния архетипа внутри неомифологизированного текста, опирающегося на вечный миф и совмещая его с современностью. Вследствие этого создается *«мифологический образ мира на языке архетипов»*¹²².

Один из главных, основополагающих параметров раскодирования архетипических смыслов в исследования неомифологического текста сформулировал В.В. Иванов: *«Всякий текст содержит в себе свою историю. Она может ожить в зависимости от его применения»*¹²³.

Исходя из концепции исследователя, современный неомифологический текст читается как текст, который соединяет в себе исходный *метатекст* автора и *прототекст*, то есть предшествующий ему, существующий в литературном наследии и определяющий ее исторические традиции. В.В. Иванов считает, что *«архаический прототекст»*¹²⁴ указывает на восстановление отдельных предпосылок, образов или символов

¹²⁰ Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ / Пер. В.В.Зеленского. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 59.

¹²¹ Сендрович С.Я. Ревизия юнговской теории архетипа. // Логос. – М. – 1995. – № 6. – С. 157.

¹²² Там же. С. 158.

¹²³ Иванов В.В. О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых (коротких) текстов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том 7. Из истории науки. – Книга 2. – М.: Знак, 2011. – С. 5.

¹²⁴ Там же. С. 6.

мифологического мышления, которые влияют на художественное мышление писателя.

Возвращаясь к рассмотрению мифа и его «расшифровке» в неомифологических произведениях, обратимся к работам французского исследователя Р. Барта. Он пишет: *«миф может строиться на основе какого угодно смысла»*¹²⁵, так как для него объективны общие черты мифологического мышления, которые, *«реконструируясь в литературе нового времени, приобретают статус мифопорождающей модели»*¹²⁶. Например, в эпоху античности и господства на Руси языческой культуры миф являлся одновременно действительной и сотворенной человеком реальностью. Как пишет М.И. Стеблин-Каменский, миф – это *«одновременно и созданное фантазией и познанная реальность, и вымысел и правда»*¹²⁷.

А.Ф. Косарев в своей работе «Философия мифа», рассматривая миф, говорит о единстве развития науки и мифологии. Он подчеркивает, что для науки перспективно мифологическое мышление: «принцип троичности», «образ мирового древа» и т.д. *«Такой изоморфизм между моделями мифологическими и научными, – указывает исследователь, – обусловлен тем, что мифология есть отражение и выражение одной триединой реальности, а наука – отражение и выражение одной из ее составляющих, а именно, физической реальности»*¹²⁸.

Данную точку зрения разделяет А.Ф. Лосев. Еще в 20-е годы прошлого века он писал: *«Если брать реальную науку, <...> то такая наука решительно всегда не только сопровождается мифологией, но и реально питается ею, почерпывая из нее свои исходные интуиции»*¹²⁹.

Существующий в современной культуре **неомиф** утверждает самостоятельность и независимость иллюзорного мира, но не является

¹²⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, Универс, 1989. – С. 98.

¹²⁶ Там же. С. 99.

¹²⁷ Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1976. – С. 87.

¹²⁸ Косарев А.Ф. Философия мифа. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 283.

¹²⁹ Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – С. 403.

единственным вариантом настоящей действительности, хотя оказывает в какой-то мере на нее воздействие. Если современный миф включает в себя не только идеи «...архаического прошлого, <...> открытия архаических мифов, так и к созданию по их образцу новых»¹³⁰, то в неомифе слиты воедино оба этих «начала», и они находятся в постоянном взаимодействии друг с другом.

Однако существует несколько путей формирования и появления неомифологизма как неотъемлемой части неомифологического произведения XX века. При выборе одного, доминирующего пути возникновения неомифологизма, изменится и способ воздействия на все мифологическое содержание.

В первом способе акцент будет сделан на традиционный миф, что приведет к *«актуализации аналогизирующего принципа, а именно через сопряжение с традиционным мифом нового содержания через ситуативные аналогии или мифологические реминисценции»*¹³¹. Данный путь соотносим с теорией первобытного мышления: партипацией Л. Леви-Брюля.

Концепция *партипации* (иначе – сопричастия) рассматривает миф как пралогическое сознание, которое не установлено на логические отношения, а пропускает все сквозь призму образности, где довлеет закон всеобщего детерминизма. Этот закон наделяет все предметы и явления свойством единосущности – объединяет их не по качественным свойствам, а по приписываемым им мистическим качествам.

В работе «Умственные функции в низших обществах» Л. Леви-Брюль говорит о том, что *«анимистические компоненты сознания человека, находящегося на низкой ступени развития, аналогичны мыслительным процессам ребенка»*¹³². Он делает акцент на сходство черт сознания дикаря и ребенка. Оба этих индивида, с точки зрения исследователя, склонны

¹³⁰ Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 313.

¹³¹ Погребная Я.В. Указ. соч. С. 17.

¹³² Леви-Брюль Л. Первобытная мифология. – М.: Либроком, 2010. – С. 76.

одинаково одухотворять явления природы, наделяя их человеческими свойствами.

Согласно Я.В. Погребной, партипация формирует такой тип поведения, в котором судьба личности рассматривается как возможность изменения судьбы всего человечества. Для партипации характерна, как уже было сказано выше, всеобщая детерминированность мира, хотя многие ученые сомневаются в верности такой трактовки.

Существует и другая точка зрения, согласно которой главенствующее место займет индивидуальное сознание автора текста. Благодаря этому создается свой вариант мифа на базе архетипов и собственного мифологического сознания. *«Тем самым приводит к манифестации в новом тексте собственного мифа, воспроизводящего тот или иной архетип, ...взятый в общем виде мифологический сюжет, реализуемый чаще всего как инвариант «биографии» мифологического героя или ритуальный контакт мира живых и потустороннего мира, соотносимый с мифами о временной смерти и новом рождении»¹³³.*

Исследователь М.М. Бахтин так сформулировал принцип прочтения **неомифа**: *«...каждое явление погружено в стихию первоначал бытия»¹³⁴.* Данный способ соединения неомифа и архаического мифа можно также выделить в индивидуальной сфере мифотворчества писателя как творца. Здесь автор ориентируется на сферу бессознательного, говорит с читателем на языке архетипов. В этом контексте неомиф создает новое содержание, хотя оно и будет ориентировано на законы мифологического мышления.

Следовательно, первый способ приведет нас к новому прочтению традиционного мифа, а второй – к созданию на его базе нового, индивидуального неомифа. Вместе они «рождают» неомифологическое содержание текста, так как оба направлены на соотнесение традиционного мифа с его новой сущностью.

¹³³ Погребная Я.В. Указ. соч. С. 17.

¹³⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381.

1.6. Методы исследования произведений детского фэнтези

В литературоведении *методом* является принцип исследования художественного произведения. Именно метод показывает, как развиваются образы и символы в художественном произведении и как через них можно выявить литературное направление. При исследовании художественного произведения в центре находится само произведение и его главные черты: сам текст, замысел автора и оценка читательского восприятия.

В первую очередь речь идет о мифологическом методе, который является ключевым звеном данного исследования, так как благодаря ему в литературоведении и фольклористике смог проявиться феномен неомифологизма.

Мифопоэтический или мифологический метод основывается на представлении о мифе как о главенствующем принципе всей художественной деятельности человека. Из произведения вычленяются структурные и содержательные элементы мифа (*мифемы, мифологемы*), которые становятся определяющими факторами для понимания и оценки текста.

Термин **мифологема** означает заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение их в более поздних фольклорных или литературных произведениях. В России мифологический метод появляется в середине XIX века. Его основоположники: Ф.И. Буслаев, А.Ф. Афанасьев, В.Я. Пропп.

Ф.И. Буслаев анализировал миф с точки зрения этимологии, считая, что в основе мифологических сюжетов оказываются объективные факты и явления. Например, в различных волшебных сказках отражаются многие природные явления: в сказке о «Мертвой царевне и семи богатырях», где солнце, месяц и ветер обожествляются, или же в сказке о Колобке, сама форма которого была связана с образом как Луны, так и Солнца.

А.Н. Афанасьев связывал рождение мифов с особенностями древнего языка, с его богатой метафоричностью. Его главным трудом является книга

«Поэтические воззрения славян на природе». В ней исследователь систематизирует славянскую мифологию, не используя при этом упрощенные объяснения образов и символов данной мифологии.

Близким к мифологической школе в литературоведении считается А.Н. Веселовский, который следовал концепции английских антропологов: Э. Тэйлора, Э. Лэнга, отчасти Дж. Фрейзера. Ученый пришел к выводу, что мотивы в мифе зарождаются самостоятельно и являют собой *«схематическое отражение древнего социального быта, а сюжеты распространяются путем заимствования»*¹³⁵.

Мифологический метод используется нами при анализе романа Д. Емца «Таня Гроттер и молот Перуна», повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», а также сказочной повести В. Крапивина «"Чоки-чок", или Рыцарь прозрачного кота».

На сегодняшний день самым крупным представителем неомифологической школы и, следовательно, **неомифологического метода** считается А.Ф. Лосев. В своей книге «Диалектика мифа» он рассматривает феномен мифосознания, объясняя его следующим образом: *«1) миф – объективная реальность; 2) миф – это чудо»*¹³⁶. Основной феномен мифа: *«расширение реальности физической до реальности метафизической»*¹³⁷.

В художественном произведении миф и его мотив чуда становятся сильным выразительным образным средством, которое обогащает «вторичный мир» в каком-либо тексте. Следовательно, мифема, как и миф, подвергаясь мифопоэтическому анализу, становится формой выражения мистического опыта. Следовательно, она может нести в себе религиозное и психологическое значения. Например, в религиозном смысле миф показан в произведении через общерелигиозные символы: распятие, икона, храм и т.д.

¹³⁵ Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики (Предисловие к отдельному изданию) // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 7.

¹³⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – С. 213.

¹³⁷ Там же. С. 214.

Неомифологизму близок и архетипический метод, основанный на концепции швейцарского психолога К.Г. Юнга об архетипах. Данный метод также используется в нашем диссертационном исследовании.

Архетипический метод направлен на изучение *«безличного коллективного бессознательного»*¹³⁸, архетипического мотива и самого архетипа в произведении. Исследователи этого направления выявляют в произведении основные мотивы человеческого сознания, которые для всех эпох и всех языков являются общими, а сознание каждого индивида *«может идентифицировать себя через архаический миф»*¹³⁹.

Данные архетипы служат прообразами человеческого бессознательного, которые не изменяются и постоянно перерабатываются в литературе и искусстве. В связи с тем, что неомифологизм опирается кроме мифа и на ритуал, архетипическая методика играет не последнюю роль при анализе художественных произведений.

Неомифологический или архетипический методы нами используются при анализе книг Т. Крюковой, повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», цикла К. Льюиса «Хроники Нарнии», трилогии Ф. Пулмана «Темные начала».

В рамках предварительного заключения мы можем оттолкнуться от работ В.В. Иванова и В.Н. Топорова, ядром которых служит исследование реконструкции славянской и индоевропейской мифологии. Такая концепция требует сопоставления различных мифологем в историческом контексте. Благодаря сравнительному анализу архаических текстов, В.Н. Топоров смог воссоздать их главные архетипические черты. Особенно подробно он рассмотрел мифологему «мирового древа»: *«универсальным символическим комплексом, моделирующим мир...определяющим целую эпоху в истории архаического мировоззрения»*¹⁴⁰.

¹³⁸ Юнг К.Г. Архетип и символ. – СПб., 1991. – С. 159.

¹³⁹ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Пер./с англ. А.П. Хомик. – М.: Рефл-бук, 1996. – С. 39.

¹⁴⁰ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и ране литературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 16 – 42.

В целом анализ мифоподобных элементов в структуре неомифологизированного художественного текста позволяет, на наш взгляд, лучше понять смысл исследуемых произведений.

Следующими методами исследования фольклорно-мифологических мотивов в литературе детского фэнтези является сравнительно-исторический метод и метод компаративистики.

Сравнительно-исторический метод в России был детально разработан А.Н. Веселовским. Согласно его исследованиям, существует связь «*между "крупными явлениями" и "житейскими мелочами"*»¹⁴¹. А.Н. Веселовский одним из первых вводит в литературный контекст бытовой фон, насыщенный психологическими перипетиями (или «психологический параллелизм»), что в свою очередь является источником сравнения. Историю всей литературы А.Н. Веселовский воспринимал как «*историю общественной мысли в образно-поэтических формах*»¹⁴².

Рассматривая сравнительно-исторический метод относительно литературы, исследователи приходят к выводу, что главную роль в нем играют типологические параллели между различными временными и историческими периодами в произведениях писателей разных стран.

Основная задача данного подхода: определить, как фольклорные или иные традиции вошли в литературные произведения и повлияли на их единство и различие сюжетных ходов. Вследствие этого необходимо проанализировать и сравнить значение «переходных тем», их влияние на читательскую аудиторию. Таким образом, текст воспринимается через призму иноязычного контекста культуры, где сюжетообразующие совпадения являются непреднамеренным повторением в связи со схожестью всего исторического процесса.

В своей исследовательской работе мы опираемся на сравнительно-исторический метод для сопоставления истоков фольклорно-мифологических

¹⁴¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 36.

¹⁴² Там же. С. 37.

мотивов и их использования в произведениях современных писателей, как русских, так и зарубежных. Во-первых, это касается заимствования и переработки исходных мифов и сказок, что мы можем увидеть в повести В. Крапивина «”Чоки-чок”, или Рыцарь прозрачного кота».

Во-вторых, следует отметить введение писателями-фэнтезистами персонажей греческих и славянских легенд, наделенных новыми чертами (Д. Емец «Таня Гроттер и молот Перуна», Т. Крюкова «Волшебница с острова Гроз»).

В-третьих, и это самое главное, сравнительно-исторический метод помогает нам проследить преемственность в жанре детского фэнтези. Как уже было сказано в предыдущих параграфах, русское детское фэнтези возникнув в Англии, заимствовало многие элементы из англоязычных романов данного жанра. Следовательно, при анализе выбранных нами произведений русскоязычных писателей (Д. Емца, В. Крапивина, Т. Крюковой, С. Лукьяненко), нам необходимо сопоставить их с английскими предшественниками (К. Льюисом, Ф. Пулманом, Дж. Роулинг). Например, анализируя книгу Т. Крюковой «Узник зеркала», мы можем найти похожих персонажей в книгах К. Льюиса «Хроники Нарнии». Таким образом, мы можем увидеть трансформацию исходных фольклорно-мифологических мотивов в контексте произведений разноязычных писателей.

Что касается **метода компаративистики**, то он ставит перед собой несколько иные задачи. В его основе лежит *«диалог, сравнение, сопоставление и разделение на свое-чужое»*,¹⁴³ что характерно для анализа фэнтезийных произведений различных авторов. Соответственно, компаративизм выявляет общее в сюжетах, идеях и героях и т.д. внутри литературы одной и той же национальной эпохи.

Некоторые исследователи придерживаются мнения, что главное для компаративизма – сравнение художественных (вымышленных) миров,

¹⁴³ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 74.

которые появляются в литературных произведениях через различные образы. Как писал в своих ранних работах М.М. Бахтин, *«текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)»*¹⁴⁴.

Родоначальниками компаративизма в России являются А.Н. Веселовский, Н.И. Конрад, В.М. Жирмунский. В связи с тем, что «корни» компаративистики уходят в сравнительно-исторический метод, концепции А.Н. Веселовского развивает В.М. Жирмунский.

Одной из важнейших идей современной компаративистики является *«принцип равноценности актов воздействия и восприятия»*¹⁴⁵. Исходя из того, что вся литература основана на диалоге между текстами и авторами, произведения так или иначе влияют друг на друга. При сравнении двух художественных текстов необходимо учитывать систему персонажей, способы реализации структурных мотивов и всей композиции повествования. Соответственно, если мы выявляем в произведении *«аллюзии, серьезные и пародийные намеки, эпиграфы, цитаты...»*¹⁴⁶, это может означать следующее:

1. оба писателя основывались на одних и тех же фольклорно-мифологических, культурно-исторических источниках;
2. работы над художественным текстом шла в одно время (одну эпоху);
3. преемственность (с точки зрения последовательности) в творчестве одного автора идей и мотивов другого;
4. схожесть взглядов писателей на одни и те же проблемы.

Кроме того, метод компаративистики позволит сравнить переработанные и воссозданные писателями мифологические образы, герои,

¹⁴⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1979. – С. 384.

¹⁴⁵ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Предисл. Ю.В. Богданова. – М.: Прогресс, 1979. – С. 143. – 318 с.

¹⁴⁶ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кириозе З.И. Указ. соч. С. 82.

сюжеты. Как писал В.М. Жирмунский, данное *«пересоздание представляет собой новое творчество из старых материалов»*¹⁴⁷.

В теоретической части нашей работы мы используем метод компаративистики для сравнения жанра сказки, научной фантастики и фэнтези. Кроме того, данный подход применяется нами для того, чтобы выявить характерные черты жанра детского фэнтези, для чего проводится сопоставление его с детской фантастикой и литературной сказкой, определяются различные и общие особенности.

Сравнительный метод также необходим нам в практической части диссертационной работы для сравнения фэнтезийных мотивов в произведении одного русского писателя с другим. Например, рассматривая повести «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» В. Крапивина и «Мальчик и тьма» С. Лукьяненко, мы соотносим общие черты героев, выделяем различные характеры, сопоставляем построение повестей и т.д. Следовательно, метод компаративистики и сравнительно-исторический метод играют такую же важную роль при исследовании детского фэнтези, как неомифологический, архетипический и мифологический методы.

Следующий метод, рассмотренный в данной работе – **интертекстуальный**. Возникновение данного метода произошло на основе концепции тестового диалогизма в литературе, введенной М.М. Бахтиным. Однако данный метод также разрабатывали Ю.Н. Тынянов, В.М. Жирмунский, Б.М. Эйхенбаум и др.

Суть метода заключается в согласовании и взаимодействии различных литературных текстов между собой. В литературоведении *«употребляются (как пересекающиеся и идентичные) для обозначения «диалогизации текстов» три термина: «прецедентный феномен», «чужое слово в тексте» и «интертекстуальность»*¹⁴⁸. Типологически данный метод делится на

¹⁴⁷ Жирмунский В.М. Из истории западно-европейских литератур / Отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1981. – С. 76.

¹⁴⁸ Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной литературы. Курс лекций. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. – С. 10.

«интертекстуальный, паратекстуальный, метатекстуальный, гипертекстуальный, архитекстуальный»¹⁴⁹ концепты.

Используя интертекстуальный концепт, мы можем выявить присутствие разных текстовых пересечений (цитат, ссылок, аллюзий или плагиата) в художественном произведении. Например, в первом романе Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас» мы выделяем рецепции идеи и сюжета (плагиата) из книги Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень». Анализируя шестую книгу Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз», мы можем отследить перекликающиеся аллюзии с третьей книгой Ф. Пулмана «янтарный телескоп». Следовательно, интертекстуальный метод помогает понять взаимоотношение разных текстовых систем, которые создают единый художественный материал произведения.

Основной функцией гипертекстуального концепта является пародирование или высмеивание одного текста другим. Ярким примером его использования в нашем исследовании являются книги Д. Емца «Таня Гроттер», на страницах которых писатель показывает пародии на современную действительность, на магическое сообщество и главного героя книг Дж. Роулинг и т.д.

Что касается архитекстуального концепта, под ним подразумевают жанровую связь художественных текстов. Так, рассматривая повесть В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота», цикл К. Льюиса «Хроники Нарнии» и книги Т. Крюковой, мы выделяем сращение разных жанров в основе одного художественного произведения.

В своем исследовании произведений детского фэнтези мы не используем такие концепты как *паратекстуальный* (который выражается через отношение всего художественного текста к заглавию, эпиграфу или послесловию) и *метатекстуальный* (ссылка или комментарий на свой претекст).

¹⁴⁹ Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной литературы. Курс лекций. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. – С. 11.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что интертекстуальный метод играет большую роль при изучении любого художественного текста. В связи с тем, что ни одно литературное произведение невозможно без использования аллюзий, цитат, эпиграфа и остальных признаков, данный метод используется всегда.

Последний метод, на который мы опираемся, в ходе нашего исследования является метод герменевтики.

Методом герменевтики называют принцип интерпретирования, понимания литературных текстов. Центральным звеном считается сама личность, которая воспринимает произведение. Соответственно, в задачу герменевтики входит создание конкретных значений, на базе символической системы текстов.

Как считает исследователь А.А. Потебня, речь идет о главенстве внутренней формы языка. Следовательно, словообраз закрепляет не содержание, а лишь намекает на него, выдвигает не мысль, а установку на идею. Вследствие этого сам образ неявно отражает мысль автора, но является приемом для создания данной идеи. При этом исследователь *«опирается на слово как на художественный образ, как на свернутую метафору...<...> для слушателя или читателя образ – средство самопознания»*¹⁵⁰.

Основоположником метода герменевтики являются немецкий теолог Ф. Шлейермахер, автор трактата «Герменевтика», главные идеи которого можно разделить на три категории.

1. Читатель может понять автора, лишь поставив себя на его место (перевоплотиться в автора).
2. После «соединения» с авторским сознанием читатель может использовать *дивинацию* – выразить догадку или предсказать дальнейшие развитие событий в произведении.
3. По мнению исследователя *«понимание представляет собой процесс с неоднократно повторяющейся на разных уровнях пониманием*

¹⁵⁰ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Указ. соч. С. 116.

дивинацией, создающих герменевтический круг. <...> ...ничто истолковываемое не может быть понято за один раз»¹⁵¹.

В связи с тем, что в ходе нашего исследования мы рассматриваем влияние русского детского фэнтези на читателя-подростка, мы используем метод герменевтики, основываясь на идеях его родоначальника (Ф. Шлейермахера): ставим себя на место писателя для понимания его сознания. Затем даем различные толкования образов и символов, введенных автором в контекст произведения детского фэнтези. При этом мы исходим из того, что каждый человек воспринимает текст через призму своих национальных традиций (шаблонных образов, сюжетов, архетипов), следовательно, в своей работе мы анализируем детское фэнтези, отталкиваясь от восприятия читателей нашей культуры.

¹⁵¹ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Указ. соч. С. 133.

ГЛАВА II. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОГО ФЭНТЕЗИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАРУБЕЖНЫХ И РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

2.1. Религиозно-мифологические архетипы в цикле К. Льюиса «Хроники Нарнии» и в трилогии Ф. Пулмана «Темные начала»

Прежде чем исследовать мифопоэтические особенности жанра русского детского фэнтези, нам нужно показать его самобытные черты. Выявить их можно при помощи компаративистского анализа произведений русских писателей и их англоязычных предшественников (родоначальников данного жанра). Для сопоставительного исследования мы выбрали цикл «Хроники Нарнии» (1950–1956) К. Льюиса и трилогию Ф. Пулмана «Темные начала» (1995–2000). В произведениях данных писателей наиболее ярко проявились мифологические аллюзии, неомифемы и религиозные архетипы.

Одним из основоположников жанра детского фэнтези условно можно назвать Клайва Льюиса с его циклом «Хроники Нарнии». Условно – потому что сам писатель, (как и его близкий друг Дж. Толкиен), назвал свои книги «сказкой»¹⁵². Тем самым писатель хотел подчеркнуть ориентированность своих книг на детей и детское восприятие. К тому же во время создания «Хроник» (1950-е годы) термина *фэнтези* еще не существовало, следовательно, К. Льюис просто не мог его использовать. Исходя из данного факта, нельзя считать весь цикл «Хроник Нарнии» «литературной английской сказкой»¹⁵³, как утверждает А.А. Мостепанов.

Мы согласны, что в сюжете «Хроник» присутствуют элементы сказочности: мотив противостояния добра со злом, говорящие животные, злые колдуньи, добрые волшебники и т.д. Однако в процессе исследования

¹⁵² Льюис К.С. Три способа писать для детей // К.С. Льюис. Собрание сочинений в 8 томах / Пер. с англ. Н. Будиной. – М.: Фонд им. Александра Меня, Дом надежды, 2000. – Т. 6. – С. 32.

¹⁵³ Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка?) // ВЕСТНИК ВГУ. Филология. – Воронеж. – 2011. – С. 48.

нарнийского цикла нами были выявлены христианские аллюзии, являющиеся ничем иным как интерпретацией Библии. Кроме того, введенные писателем способы переноса героев во «вторичный мир», где действуют законы древней магии, и наличие в тексте различных неомифем позволяют нам отнести данный цикл к жанру детского фэнтези.

В цикл «Хроники Нарнии» входит семь книг, что позволяет нам проследить их преемственность по отношению к библейскому сюжету: семь дней сотворения мира описаны в Библии, и история страны Нарнии также представлена в семи частях.

Творцом «вторичного мира» К. Льюиса является *лев Аслан* (или *Эслан* в другом переводе – прим. Е.Д.), один из центральных архетипов всех семи книг. В первой (по хронологическому порядку) истории «Племянник чародея» Аслан предстает перед детьми в образе золотого льва и творит мир. Он создает Нарнию не из хаоса, но из тьмы и пустоты совершенно невообразимым способом – песней:

«Далеко во тьме кто-то запел. Слов не было. Не было и мелодии. Был просто звук, невыразимо прекрасный... Одновременно произошло два чуда сразу. Во-первых, голосу стало вторить несметное множество голосов – уже не густых, а звонких, серебристых, высоких. Во-вторых, темноту испещрили бесчисленные звезды. <...> Лев ходил взад и вперед по новому миру и пел новую песню»¹⁵⁴.

Сравнивая данный фрагмент с тем, что в VI веке о возникновении вселенной писал святой Василий Великий: *«Представь себе, что по малому речению холодная и бесплодная земля вдруг приближается ко времени рождения, и как бы сбросив с себя печальную и грустную одежду, облекается в светлую ризу, веселится своим убранством и производит на свет тысячи растений»¹⁵⁵*, – мы можем выявить сходство с исходным

¹⁵⁴ Льюис К.С. Хроники Нарнии / Пер. с англ. А.Б. Троицкой-Фэррант. – 2-е изд., испр. – М.: Захаров, 2005. – С. 58.

¹⁵⁵ Кураев А.В. Неамериканский миссионер. – Саратов: Издательство Саратовской епархии, 2005. – С. 263.

библейским текстом: *«И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя и дерево плодовитое. И произвела земля...»*¹⁵⁶

В пятой книге («Покоритель Зари, или Плавание на край свет») герои (Эдмунд и Люси) приплывают на край мира Нарнии, где, как считалось, находится родина Аслана.

«— В мое царство есть пути изо всех миров, - сказал Ягненок; он говорил, становясь из ослепительно белого огненно-рыжим, стал больше ростом, и тут дети увидели перед собой Аслана, который возвышался над ними, от его гривы исходило сияние. <...>

— Ты, ты там тоже есть? - спросил Эдмунд.

*— Есть, - ответил Аслан. - Но там меня зовут по-другому. И вам нужно запомнить то, другое мое имя. Это самое главное, из-за чего вы оказались в Нарнии, потому что, познакомившись со мной здесь, там вы сможете еще лучше узнать меня»*¹⁵⁷.

Опираясь на данный отрывок, мы можем сделать вывод, что К. Льюис приравнивает Аслана к божеству. Причем исходя из того, что писатель изображает льва в виде Ягненка (агнца Божьего), практически не остается сомнений, к какому именно. Можно провести и другие параллели: Иисус — Сын Божий, Аслан — сын неведомого и могучего Императора-За-Морем. Кроме того, К. Льюис неоднократно акцентирует внимание на то, что Аслан «источает свет», что также отсылает нас к Библии:

*«...Золотой свет падал сбоку на голову лошади. «Солнце встает», — подумал Шаста и, поглядев в сторону, увидел огромнейшего льва. Лошадь его не боялась или не видела, хотя светился именно он, солнце еще не встало. Лев был очень страшный и невыразимо прекрасный...»*¹⁵⁸

¹⁵⁶ Библия: Ветхий Завет. / Книга Бытие. 1:11 // United Bible Societies — 1991.

¹⁵⁷ Льюис К.С. Указ. соч. С. 554–555.

¹⁵⁸ Там же. С. 348.

Нечто похожее мы видим в описании апостолом Иоанном прихода Иисуса Христа: *«Он пришел, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него. Он не был сам светом, но сиял...»*¹⁵⁹.

То, что лев – архетип Сына Божьего, показывает и сцена добровольного принесения себя в жертву. Иисус Христос был распят за грехи людские, он сам пошел на смерть ради спасения человечества. Так и Аслан отдает себя на заклание «по законам древней магии» за совершенное предательство «сыном Адама». Но, как и Иисус, он воскресает, показывая, что добровольная жертва дарует вечную жизнь.

*« <...> если вместо предателя будет казнена добровольная жертва, невинная, не совершившая никакого предательства, то Каменный Стол расколется, и сама Смерть отступит назад»*¹⁶⁰.

Также из библейского текста мы знаем, что свидетелями Воскресения Христа были жены-мироносицы. В «Хрониках Нарнии» (во второй книге по хронологическому порядку «Лев, Колдунья и платяной шкаф») именно девочки – сестры Люси и Сьюзен – видят воскрешение Аслана с первым солнечным лучом.

На страницах «Хроник» К. Льюис раскрывает главную христианскую идею о ценности и великом даре – жизни. Как покажет писатель в книге «Племянник Чародея», сохранить свою жизнь для Вечности можно лишь при умении жертвовать самым дорогим ради другого. Так поступает мальчик, отдав яблоко с Древа-жизни (что отсылает нас к архетипу Эдемского сада), Аслану, а не взяв себе.

*«Чуть поодаль, возвышаясь над их головами, стояло дерево... <...> От его развесистых ветвей, казалось, исходит не тень, а свет, и под каждым листом сияли, словно звезды серебряные яблоки. <...> Плод непременно дает бессмертие и силу, но никогда не дает счастья, если его сорвали по собственной воле»*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Библия: Новый Завет. Евангелие от Иоанна. 1:7, 1:8 // United Bible Societies – 1991.

¹⁶⁰ Льюис К.С. Указ. соч. С. 184.

¹⁶¹ Там же. С. 112–113.

В награду за выдержанные испытания Лев дарит яблоко мальчику, чтобы он отдал его больной матери. Тем самым подчеркивается христианская идея: чем больше отдашь, тем больше Бог вернет.

Нужно отметить, что на протяжении всего повествования К. Льюис соблюдает литературную корректность: не использует в своих книгах библейские имена, делая исключение лишь в обращении Аслана к детям – «сын Адама» и «дочь Евы». На наш взгляд, сакральный смысл христианского подтекста цикла лежит гораздо глубже – в понимании свободы, в том, как ее можно трактовать.

Параллели с Библией видны в отношении к злу, в его появлении в Нарнии. В Библии нет ответа на вопрос, откуда взялось зло в только что созданном Богом мире. Мы узнаем о его существовании случайно: *«Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог...И сказал змей жене: нет, не умереть. Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите плоды с дерева познания, откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло»*¹⁶².

Следовательно, зло возникает не самостоятельно, но прогрессирует и расползается по вине людей. Как пишет диакон А. Кураев: *«Человек приходит в мир, который еще добр, но в который уже прокралось зло. Само зло не живет – оно паразитирует на жизни и добре»*¹⁶³.

В цикле «Хроники Нарнии» Колдунья не создана песней Аслана, она появляется из другого мира. Паразитирующая природа зла раскрывается по несознательной вине человека – детей, перенесших Колдунью в мир Нарнии. Как в библейских текстах зло может получить власть после искушения, соращения человека, так и в цикле «Хроники Нарнии», Колдунья может действовать, взяв в соучастники человека.

Хотя К. Льюис не объясняет природу зла, это не означает, что его герои отказываются бороться с ним. Писатель и диакон А. Кураев в книге

¹⁶² Библия: Ветхий Завет. 3:3, 3:5 // United Bible Societies – 1991.

¹⁶³ Кураев А. Неамериканский миссионер. – Саратов: Издательство Саратовской епархии Кураев, 2005. – С. 387.

«Неамериканский миссионер» высказывают одну и ту же мысль: христианские заповеди не объясняют природу зла, чтобы было легче противостоять ему. В человеке сильно искушение найти каждому событию логическое объяснение, установить причинно-следственную связь. Но в понимании природы зла кроется опасность его принятия и смирения с ним. Именно поэтому в своем цикле К. Льюис не раскрывает перед читателями его суть, а лишь показывает, что зло может проникнуть в наши сердца, когда мы обижены, расстроены или испытываем гнев или зависть.

Всемогущество льва Аслана все время подтверждается способностью переносить людей из одного мира в другой, творить чудеса.

«Аслан раскрыл пасть и издал долгий звук на одной ноте – не слишком громкий, но исполненный силы. <...> И потому девочка, хоть и удивилась, но не была по-настоящему потрясена, когда с ней рядом вдруг неизвестно откуда появилась молодая женщина с милым и честным лицом. Полли сразу поняла, что это жена извозчика, которую перенесли из нашего мира не какие-то хитрые волшебные кольца, а быстрая, простая и добрая сила, из тех, которые есть у вылетающей из гнезда птицы»¹⁶⁴.

На базе анализа данного фрагмента и исходя из евангельского текста, мы можем выявить еще одно доказательство того, что лев Аслан – архетип Христа. В Евангелии было сказано, что влияние Иисуса было настолько большим, что у людей оставалось всего два пути: либо встать рядом с Ним, либо пойти против Него. *«Остаться к Нему безразличным было невозможно. В Коране Его называют величайшим в этом мире и в грядущем»¹⁶⁵.*

Кроме того, в вышеуказанном отрывке (книга «Племянник чародея») говорится о двух способов попадания героев в волшебный мир. Первый уходит корнями в фольклорную сказку: волшебные кольца по своей природе очень близки к сказочным аналогам, например, сапогами-скороходами.

¹⁶⁴ Льюис К.С. Указ. соч. С. 71.

¹⁶⁵ Макдауэл Дж. Неоспоримые свидетельства // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliaonline.narod.ru/M/tom64.html> (дата обращения: 09.01.2015).

Однако кольца в первой истории К. Льюиса были созданы искусственно: материал для их создания был взят из другого параллельного мира, что подтверждает близость данной книги к фэнтезийной истории.

«Пыль, из которой он их изготовил, когда-то лежала тут, в промежуточном месте... Словом, желтые колечки переносили в этот лес, а зеленые – в любой из других миров»¹⁶⁶.

Второй способ – сам Аслан переносит героев из Лондона в мир Нарнии. Это уже чистый элемент фэнтези, где действуют магические законы. Магия является неотъемлемой частью фэнтезийного мира, как считает Н.В. Будур: *«основным отличием жанра фэнтези <...> является то, что центральным компонентом сюжета выступает магия и волшебство»¹⁶⁷.*

Нельзя также не отметить, что К. Льюис вводит в свою фэнтезийную реальность персонажей мифологии и фольклора: кентавров, дриад. Необходимо пояснить, почему именно эти существа привлекли писателя.

Дриадами в греческой мифологии считались души деревьев, в которых они рождались и погибали, если дерево срубали. Считалось, что сажающие деревья и ухаживающие за ними пользуются особым покровительством дриад. Одушевление или очеловечивание объектов животного или растительного мира является одним из проявления *анимизма*. Анимизм относится к важнейшим дифференцирующим характеристикам мифа и представляет собой учение о душе вообще, которое включает в себя верования в существование богов, духов, в загробную жизнь, в наличие души у различных природных явлений.

Получается, что, вводя в свой «вторичный мир» дриад, К. Льюис напоминает своим читателям, что в древности наши предки считали природу живой, и что нам следует относиться к ней с почтением.

Кентавры – в греческой мифологии дикие существа, полулюди-полукони, обитатели гор и лесных чащ. Отличаются буйным нравом и

¹⁶⁶ Льюис К.С. Указ. соч. С. 26.

¹⁶⁷ Сказочная энциклопедия / под ред. Н.В. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – С. 451.

невоздержанностью. Однако некоторые кентавры (например, Хирон) воплощают мудрость и благожелательность, воспитывают героев греческих мифов. В «Хрониках Нарнии» писатель возрождает в кентаврах упомянутую «функцию», но она заключается не столько в воспитании героев (Питера и Эдварда), сколько в обучении их военной стратегии.

Сам образ *льва* выбран К. Льюисом, на наш взгляд, также не случайно. В фольклорных традициях лев является царем зверей. В Библии о нем сказано: *«Лев – силач между зверями, не посторонится ни перед кем»*¹⁶⁸. Следовательно, благодаря введению в художественный текст «Хроник Нарнии» льва Аслана, в цикле гармонично переплетаются фольклорные и религиозные мотивы. Это позволяет нам отнести данное произведение к фэнтезийной литературе. Что же касается точки зрения А.А. Мостепанова на данный цикл, то далее мы постараемся показать ее ошибочность.

Вначале рассмотрим один из сюжетообразующих мотивов фэнтези – противостояние добра со злом. *«В фэнтези зло часто изначально сильнее добра, что позволяет ему на первых порах успешно выступать агрессором. Необходимы герой, артефакт, подвиг для восстановления равновесия и последующей победы добра»*¹⁶⁹. Именно так и происходит в «Хрониках Нарнии», в первой изданной книге «Лев, Колдунья и Платяной шкаф» (1950 год).

Герои попадают через волшебный шкаф в Нарнию, где должны исполнить пророчество: победить Вечную Зиму, созданную Колдуньей. Введение в повествование элемента пророчества вновь отсылает нас к фэнтези, где главные силы – рок и судьба. Заблуждение А.А. Мостепанова, на наш взгляд, кроется в одностороннем истолковании хронотопа событий первой (по хронологии) книги «Племянник Чародея» (1955 г.), которая является лишь предысторией ко всему циклу «Хроник».

¹⁶⁸ Библия: Ветхий Завет. Книга Притчей Соломоновых. 30:30 // United Bible Societies – 1991.

¹⁶⁹ Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка?) // ВЕСТНИК ВГУ. Филология. – Воронеж. – 2011. – С. 47.

Далее он пишет, что «мир книг в жанре фэнтези зачастую вовсе не связан с реальным миром; он живет по собственным законам...»¹⁷⁰ Это действительно так, но далеко не всегда. В фэнтези «вторичные миры» похожи на матрешку: из одного условно реального герои попадают в другой, магический, а затем еще в один, который вполне может иметь параллели с реальной действительностью. Интертекстуальность фэнтезийного жанра приводит к сращению в нем фольклорной и литературной сказки с мифом, но это не делает его копией одного из этих жанров. Главное отличие от фольклорной сказки заключается в том, что герои «Хроник» действуют ради высшего блага. Магический аспект цикла, вплетение в сюжет повествования религиозных архетипов, связывающих их с нашей библейской историей, – все это показывает различия между книгами К. Льюиса и литературной сказкой.

Не менее важным религиозным архетипом в «Хрониках» является аллюзия на *Всемирный потоп*, который происходит в конце седьмой книги цикла «Последняя битва».

*«...Неведомый звук широкой волной разорвал тишину: сначала будто шепот, потом шум, потом рев. Это была стена бурлящей воды. Поднялось море... высочайшие горы с грохотом и плеском осыпались, сползли в бушующие волны; вода, бурля, подошла к самому порогу Двери, но не проникла за него и теперь пенилась у самых передних лап Аслана. И вот от порога, где они стояли, сколько хватало глаз, простерлась ровная гладь воды до самого горизонта, где она сливалась с небом....»*¹⁷¹

Напрашивается логический вопрос: что это за *Дверь*, за которую не может проникнуть вода? И К. Льюис дает нам ответ – это архетип *Небесных врат*, куда не сможет пройти тот, кто творил беззаконие, угнетал слабых и тиранил свой народ.

¹⁷⁰ Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка?) // ВЕСТНИК ВГУ. Филология. – Воронеж. – 2011. – С. 46.

¹⁷¹ Льюис К.С. Указ. соч. С. 866.

«...Дети стояли рядом с Асланом, справа от него, и смотрели в открытую Дверь. И наконец, из-под деревьев опрометью выбежали тысячи, миллионы всевозможных созданий – говорящие звери, гномы, фавны, сатиры... <...> оказавшись перед Асланом, каждый замирал и глядел прямо на него, и с каждым происходило одно из двух. У некоторых лица менялись поразительно: их искажали страх, и ненависть...<...> они исчезали в его огромной черной тени. <...> Другие же глядели в лицо Аслану с любовью, хотя многие при этом ужасно боялись. И все они проходили в Дверь, справа от Аслана»¹⁷².

Из данного фрагмента мы можем выявить аллюзию на основную догму христианской религии – в конце жизни каждый получает по своим поступкам (грехам). На наш взгляд, данный элемент как нельзя лучше доказывает ошибочность трактовки А.А. Мостепанова «Хроник Нарнии» как обычной литературной сказки для детей.

Введение в последней книге «Хроник» антипода Аслана – богини тьмы и ужаса *Таш* – показывает нам вечную борьбу добра и зла, только она происходит в душах людей. С детства человек знает, что за днем приходит ночь – время, когда зрение дает сбой, – и мы становимся уязвимее, слабее. Тьму не любят, потому что зачастую она несет в себе страх. Страх – это и есть инструмент в руках Таш для достижения своих целей.

Все привыкли считать, что цель Таш – погубить как можно больше людей. Но ей, хозяйке Тьмы, смерть как таковая не нужна. Необходимо подчинение, рабы, которые будут трепетно возносить молитвы в ее честь и исполнять все приказы. А для этого Таш нужна власть безграничная и жесткая и деспотичная.

Однако мало кто задумывается, что сам впускает в себя Таш. Ведь если она является воплощением тьмы, а тьма – это только отсутствие света, – то и зла как такового тут нет. Но вот страх, рождающийся в душах людей, их

¹⁷² Льюис К.С. Указ. соч. С. 865.

неблаговидные поступки, которые они вершат под покровом ночи, – все это дает силу Таш.

*«...”Владыка, правду ли говорил Обезьян, что ты и Таш – одно?”
<...> “Это ложь. И не потому я принял твое служение, что мы – одно, а потому, что мы – противоположны; я и она столь различны, что если служение мерзко, оно не может быть мне, а если служение не мерзко – не может быть ей. Итак, если кто-то клянется именем Таш и держит клятву правды ради, мной он клянется не ведая, и я вознагражу его. Если же кто совершит злое во имя мое, пусть говорит он: “Аслан”, – Таш он служит и Таш примет его служение...” <...> Каждый находит то, что ищет на самом деле”»¹⁷³.*

Но главным, на наш взгляд, религиозным архетипом (наравне со Львом) является превращение Нарнии в Рай.

«...– Это была настоящая железнодорожная катастрофа, – тихо и мягко сказал Аслан. – Ваши папа и мама, и все вы, как называют это в стране Теней, – мертвы. <...> Сон кончился, вот и утро.

И пока Он говорил, Он все меньше и меньше походил на Льва. А то, что случилось дальше, было так прекрасно, что писать об этом я не могу. Для нас это завершение всех историй, и мы честно можем сказать, что они жили долго и счастливо. <...> Вся их жизнь в нашем мире, все приключения в Нарнии были только обложкой и титульным листом; теперь наконец началась глава Первая Великой Истории, которую не читал ни один человек на земле; Истории, которая длится вечно; Истории, в которой каждая глава лучше предыдущей»¹⁷⁴.

Некоторые исследователи творчества К. Льюиса (например, М.И. Мещерякова и О.В. Виноградова) полагают, что религиозный аспект его книг мешает действительно объективному анализу «Хроник Нарнии» как

¹⁷³ Льюис К.С. Указ. соч. С. 868.

¹⁷⁴ Там же. С. 873.

обычного цикла детских рассказов. Но в том-то и дело, что «Хроники Нарнии» – не обычный детский рассказ.

К. Льюис создавал свой цикл для детей, в школьное время ознакомившихся с «Законом Божьим». Соответственно, в книгах «Хроники Нарнии» они легко могли увидеть библейские аллюзии (с Книгой Бытия, заключительными главами всех четырех Евангелий и Откровением Иоанна Богослова).

Тем не менее, писатель вовсе не хотел быть проповедником Библейских истин в нравоучительной, суровой школьной манере. Главным для К. Льюиса являлся контакт с читателем, а для этого необходимо было добиться доверия к себе, чтобы ребенок был заинтересован в развитии повествования не меньше автора. Если судить по популярности цикла «Хроники Нарнии», цель писателя была достигнута. Его книги завораживают волшебным миром, дети начинают сопереживать персонажам и незаметно для себя впитывают те самые христианские истины, что хотел донести К. Льюис.

Однако это вовсе не означает, что писатель изначально хотел создать произведение о христианском учении. В одном из интервью он сказал: *«Некоторые люди, кажется, думают, что я начал с того, что спросил себя, как бы рассказать детям о Христианстве; затем, использовал сказку как инструмент, составил список основных христианских истин и выработал аллегории, чтобы описать их. Это – чистая фантазия. Все начиналось с образов: фавн, несущий зонтик, королева на санях, великолепный лев. Изначально не планировалось ничего, связанного с христианством, этот элемент проявился как бы сам по себе и я рад за тех, кто его правильно понимает»*¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Отрощенко А. Для старших дошкольников // Православный портал о благотворительности и социальной деятельности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.miloserdie.ru/articles/dlya-starshih-doshkolnikov> (дата обращения 05.03.2015).

Следовательно, можно сделать вывод, что по жанру «Хроники Нарнии» – это не только детская фэнтезийная литература, но и религиозная притча, подготавливающая детей к восприятию христианских истин.

Совсем другая, не только по содержанию, но и по своей идее, трилогия современного писателя Ф. Пулмана «Темные начала» (1995–2000). Этот романтический цикл можно рассматривать как своего рода ответ на книги «Нарнии». Книги Ф. Пулмана ставят науку *над* религией, тем самым отказываясь от тем христианско-богословских мотивов, которые вплетены в цикл «Хроник».

В своих интервью Ф. Пулман не раз говорил, что источником вдохновения для написания трилогии послужили поэма «Потерянный рай» Дж. Мильтона, где идет битва между добром и злом за власть на небесах, а также эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток». Г. Клейст писал о том, что человек всю жизнь идет по пути движения от бессознательного к разумному, и остановиться на нем невозможно. Мы можем только продолжить путь к мудрости через жизнь, образование, страдание, опыт, – так передает писатель мысли Г. Клейста. Но первоначально Ф. Пулман не собирался затрагивать религиозные аспекты в своих книгах. *«Вначале я хотел рассказать историю о девочке, которая попадает в запретную комнату и случайно подслушивает то, что ей нельзя знать»*¹⁷⁶, – говорит в интервью писатель.

«Вторичный мир» трилогии максимально приближен к нашей реальности. В нем соседствуют наука и магия, прошлое и настоящее (дирижабли и биологические лаборатории). Есть даже аналог Оксфорда – Иордан-колледж, где живет двенадцатилетняя девочка и главная героиня Лира Белаква. На севере царят закованные в броню разумные медведи-панцербьеры, а в небе кружат почти бессмертные ведьмы воздуха. Правит

¹⁷⁶ Фочкин О. Проводник через темные начала // Читаем вместе. Навигатор в мире книг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/material.php?article=262&journal=96> (дата обращения: 09.03.2015).

этим миром Магистериум, контролирующий любые свободные мысли и действия людей.

Мы считаем, что *Магистериум* является введенным автором архетипом Средневековой инквизиции, то есть Церкви. В те времена свободомыслящих людей, в частности женщин, которых называли ведьмами, сжигали на кострах, стремясь закрепить везде единую религию. Так и члены Магистериума готовы пойти на похищения детей, ставить над ними жестокие опыты, только бы люди не знали, что где-то есть другие миры.

Получается, в своем романе Ф. Пулман рисует перед нами «арену» вечной борьбы: с одной стороны контроль, за которым стоит многовековая история, сила и власть, с другой – те, кто сражаются с тоталитарным режимом, искатели свободы, идеологи Небесной Республики.

Одним из главных архетипов трилогии является *деймон* – внешнее проявление человеческой души, которая может принимать самые разные обличья. Деймоны детей постоянно меняются, пока ребенок не достигает половой зрелости, затем его «второе я» застывает в единой форме, как можно более точно отображающей созревшую душу.

Изображение человеческой души вне тела в виде изменяющегося животного наглядно доказывает: 1) наличие ее существования и 2) то, что душа – живая (в буквальном смысле).

К тому же, по от окончательной форме деймона можно понять, какими качествами обладает человек. Например, если деймон в виде ягуара, то его обладатель смел, решителен и готов рисковать. Деймон-собака означает преданность, обезьяна – хитрость. А жука-навозника расшифровывать нет надобности. А тот факт, что когда детей разлучают с их деймонами-душами, (в этом и заключаются опыты, что проводит Магистериум) и они после этого не могут жить, наглядно показывает, что самое главное в человеке – его душа, а тело без души – просто кусок плоти.

«...В дальнем углу сарая, почти невидимый на фоне дощатых сушильных полок, сидел, сжавшись в комочек, маленький мальчик. Только в

руках у него был не демон, а кусок выпотрошенной сушеной рыбы. Перед Лирой сидел ребенок после разделения (сепарации)... <...> Человек без демона – это то же самое, что человек, которому оторвали лицо или вспороли ножом грудь и вынули оттуда сердце. <...> Тут таких детей много. Некоторые сразу умирают, а некоторые нет»¹⁷⁷.

За то, чтобы прекратить такое разделение душ с телом, и за свободу как раз и борются главные герои (Лира и Уильям – мальчик из нашего мира). Именно через демонов «протекает» *Пыль*, дающая знания о существовании других миров.

«А человек полностью изменился: его окутывал яркий свет, и из поднятой руки бил фонтан светящихся частиц. <...> Но это не свет. Это Пыль. <...> В небе обозначился силуэт города: в воздухе висели башни, купола, стены... дома и улицы.

<...> – Город иного мира!»¹⁷⁸

В концепции «вторичного мира» Ф. Пулмана *Пыль* – это таинственные элементарные частицы, сознающие сами себя и известные в разных мирах под разными названиями. Например, в мире Уилла это *тени*, в мире мулеф – *шарф*. Именно благодаря Пыли в незапамятные времена зародился весь мир (невольно напрашивается архетипическая параллель с известной теорией, согласно которой возникновение Вселенной произошло в результате Большого Взрыва), сформировались ангелы, и живые существа стали обладать разумом.

Пыль окружает всех людей и предметы, созданные людьми. Взрослые начинают притягивать Пыль в тот момент, когда их демон принимает окончательный вид. С точки зрения Магистериума Пыль – материальное воплощение первородного греха, несущее в себе свободу мысли. Магистериум пытается разорвать связь между человеком и его демоном, сделать людей подвластными своей воле. После «рассечения» человек

¹⁷⁷ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Северное сияние - книга 1 / Пер. с англ. О. Новицкая. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 240–241.

¹⁷⁸ Там же. С. 27.

напоминает сомнамбулу, выполняет все, что ему прикажут, но теряет самого себя.

«Обычные люди, только и всего. Но они перенесли сепарацию. У них нет демонов, а потому они не ведают страха, лишены воображения и свободы воли и будут драться, пока их не разнесут в клочья»¹⁷⁹.

На базе приведенных выше фрагментов трилогии мы можем с уверенностью сказать, что книги Ф. Пулмана ориентированы на более взрослого читателя, в отличие от цикла К. Льюиса, который писал для маленьких детей. Однако главными героями также являются дети, спасающими миры, что доказывает принадлежность произведений к детскому фэнтези.

Ф. Пулман писал: *«В основе трилогии лежит миф о сотворении и восстании, развитии и сопротивлении. Моя книга изображает Искушение и Падение не источником мировых бед и страданий, как это принято в христианской традиции, а началом подлинной человеческой свободы – тем, что стоит праздновать, а не оплакивать. И мой “Искушитель” не зло, подобное Сатане, коварное и завистливое, а персонаж, который символизирует Мудрость»¹⁸⁰.*

Кроме использования мифа, в «Началах» присутствуют также и мифоподобные артефакты. Это искусственно созданные в рамках авторской картины мира предметы, аналогичные мифологическим артефактам, которые имеют символическое значение.

В первой книге («Северное сияние») Лира получает от Магистра своего колледжа необычный предмет: *«...прибор лежал у нее в руках, блестя хрусталем и тонко отшлифованной медью. Он был очень похож на часы или на компас – со стрелками и циферблатом, только вместо часов или румбов на циферблате были маленькие красочные изображения, сделанные как*

¹⁷⁹ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Чудесный нож - книга 2 / Пер. с англ. В. Голышев. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 357.

¹⁸⁰ Соколова Я. Филип Пулман: по направлению к Небесной Республике (перевод) // OZON.Гид. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2152266/> (дата обращения: 09.03.2015).

будто тончайшей собольей кисточкой. <...> Там был якорь, песочные часы с черепом наверху, бык, улей... Всего тридцать шесть, и она представить себе не могла, что они означают.

<...> – Это алетиометр. <...> Он показывает тебе правду. А как читать его показания – этому ты должна научиться сама»¹⁸¹.

Уникальность артефакта подчеркивается не случайно, ведь в мире Лиры правда может быть только одна – это воля Магистериума. Сложность алетиометра заключается в том, что далеко не каждый способен узнавать по нему прошлое, будущее и истину (как известно, правда может быть у каждого своя и только истина – едина). Расшифровать его «показания» можно лишь с помощью Книги символов, однако Лира способна делать это интуитивно.

Не менее необычен другой артефакт, *чудесный нож*, и его история появления у мальчика Уилла. Этот нож позволяет путешествовать между мирами – так подросток попадает в Читтагацце – *мир детей*, – куда убежала и Лира. (Отсылка к тем самым «мирам-матрешкам», о которых говорилось выше.)

«Это был обыкновенный с виду кинжал с обоюдоострым клинком сантиметров двадцати в длину, сделанным из какого-то тусклого металла и рукояткой из красного дерева, инкрустированной золотыми нитями, образующими рисунок – ангел со сложенными крыльями. На обратной стороне был другой ангел, с расправленными крыльями.

Но его лезвия выглядели иначе. <...> Одно было из чистой яркой стали...причем даже на вид казалось острым... Другое лезвие было не менее острым, но серебристого цвета...

<...> – Это лезвие может разрезать любой материал в мире. <...>

¹⁸¹ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Северное сияние - книга 1 / Пер. с англ. О. Новицкая. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 141.

– *Другое лезвие обладает еще более чудесным свойством. С его помощью ты можешь прорезать дыру, чтобы выйти из этого мира...Имя кинжала – Эзахеттр»*¹⁸².

Здесь нужно отметить тот факт, что мальчик становится «носителем» ножа не по своей воле: «...хочешь, не хочешь, у тебя просто нет выбора!»¹⁸³ Тем самым Ф. Пулман показывает, что судьба и неотъемлемая ее часть – предначертанное – должно свершиться. Таков один из главных элементов любого произведения в жанре фэнтези.

Эзахеттр обладает собственной волей (как Кольцо Всевластия во «Властелине Колец»). Он учит скромности своего носителя: нельзя хвастаться им, иначе навлечешь беду; воспитывает благородство: нельзя использовать его ради низкой цели. С одной стороны, эти качества гласят, что сей артефакт несет добро, но Ф. Пулман показывает, что у каждой медали есть обратная сторона. Друг Лиры, *панцербьерн* Йорек Бирнисон, говорил: «Ты не знаешь, что этот нож может делать сам по себе. Твои цели могут быть хорошие. А у ножа могут быть свои цели»¹⁸⁴. Сей «чудесный» артефакт «заставляет» носителя открывать все новые и новые миры. Казалось бы, зачем ему это нужно? Но писатель дает ответ (в третьей книге трилогии «Янтарный телескоп»): с каждым «окном» в новый мир Уилл выпускает на волю *Призрака*.

Издrevле существовало общее народное верование, что неупокоенные души умерших людей становятся призраками и иногда являются людям. Однако в «Началах» Призраки – это совсем другие существа. Они также не имеют плоти, но это не души людей, а *дети бездны*, которые выплывают оттуда и попадают в мир. Вот почему в мире Детей больше нет взрослых.

«– Призраки растут, питаясь Пылью, – добавил Пантелеймон. – И деймонами. Потому что Пыль и деймоны, в общем, похожи; во всяком

¹⁸² Пулман Ф. трилогия Темные начала. Чудесный нож – книга 2 / Пер. с англ. В. Голышев. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 346–348.

¹⁸³ Там же. С. 347.

¹⁸⁴ Там же. С. 228.

случае, взрослые деймоны. И Призраки становятся больше и сильнее, когда поедают их...»¹⁸⁵

Детских деймонов они не чувствуют, так как они слишком быстро меняют форму. Но стоит только ребенку повзрослеть, как он уже в ловушке – его уничтожит Призрак. Потому что если сепарация – это лишь разделение, то смерть деймона – это смерть и человека. Только чудесный нож может уничтожить Призрака, тем самым он подпитывается и набирается сил.

Введенным в повествование элементом является архетип *ада* – *Страна Мертвых*. В концепции «вторичного мира» Ф. Пулмана души людей заперты под землей. Все: и хорошие, и плохие. И стерегут их мифические персонажи – *гарпии*. В древнегреческой мифологии это духи бури, злобные крылатые существа с головой и грудью женщины и телом птицы.

Лишь благодаря добровольной жертве детей (Лира и Уилл «расстались» со своими душами-деймонами, спустившись в мир мертвых), проход наверх, к свету будет открыт. Теперь гарпии станут проводниками душ из-под земли – к «небу». Но за все нужно платить (таков закон фэнтезийной реальности):

«Вашей задачей будет провожать духов: от места высадки у озера через всю страну мертвых к новому выходу в верхний мир. А взамен они будут рассказывать вам свои истории...

<...> ...у нас будет право не показывать им дороги, если они солгут, или утаят что-нибудь, или не найдут что нам рассказать. Тот, кто живет в мире, обязан видеть и чувствовать, слышать, любить и узнавать новое. Мы согласны сделать исключение для младенцев, которые не успели ничего узнать...»¹⁸⁶

Еще одним не менее важным религиозным архетипом является сама героиня – Лира. Она необычный ребенок, еще до ее рождения существовало

¹⁸⁵ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Чудесный нож – книга 2 / Пер. с англ. В. Голышев. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 556.

¹⁸⁶ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Янтарный телескоп - книга 3 / Пер. с англ. В. Голышев. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 487.

пророчество ведьм: «...Она – та, что уже приходила когда-то, и вы ненавидели и боялись ее с тех самых пор! А теперь она пришла снова...и первородный грех совершиться вновь...наш мир измениться...»¹⁸⁷

Нетрудно догадаться, что писатель делает аллюзию на то, что Лира – это архетип *Евы*. В третьей книге («Янтарный телескоп») она узнает сладость любви и становится взрослой. И для Магистериума достаточно этого факта, чтобы считать случившееся грехом и желать убить девушку. К тому же, только после «преображения» Леры и Уилла становится ясна истинная природа Пыли.

«...две фигуры, словно состоящие из живого золота. Теперь они выглядят так же, как испокон веков выглядели люди, в которых проснулась их истинная природа. Пыль, которая пришла со звезд, вновь обрела свой живой дом, и причиной этому были они – дети, переставшие быть детьми и до краев переполненные любовью»¹⁸⁸.

Следовательно, мы можем сделать вывод: Пыль уходит из мира (и все живое в нем постепенно умирает), где процветает тирания и насилие, в другую реальность, где царствует любовь и гармония.

Трилогия «Темные начала» получила не только множество премий, но и стала объектом интенсивной критики со стороны церкви. После выхода данных книг Ватикан выступил с официальным заявлением, назвав произведения Ф. Пулмана богохульными и достойными сожжения.

По словам протоиерея **Давида Мозера** (Русская Зарубежная Церковь): *«Стиль этой книги напоминает "Хроники Нарнии" К.С. Льюиса, но с диаметрально противоположным результатом. "Нарния" безошибочно пересказывает христианское повествование о смерти и воскресении Господа, в то время как направленность "Темные начала" столь же безошибочно антихристианская, атеистическая...»¹⁸⁹*

¹⁸⁷ Пулман Ф. трилогия Темные начала. Янтарный телескоп – книга 3 / Пер. с англ. В. Голышев. – М.: РОСМЭН, 2007. – С. 127.

¹⁸⁸ Там же. С. 550.

¹⁸⁹ Хлопцева А.В. Пособие для начинающего атеиста, или нерождественская сказка // Православие и мир. – 2007. – №18 – С. 47.

На наш взгляд, корень противоречий кроется в ошибочной постановке знака равенства между атеизмом и антихристианской пропагандой, в несправедливом обвинении писателя в желании убить бога в душах детей. Но с этим заключением представителя Церкви мешает согласиться важный момент – дети борются не с Богом, так как по концепции Ф. Пулмана в этой вселенной нет Единого Бога. Языческих божков там тоже нет. Есть только Пыль, о которой уже было сказано выше. Известный писатель С. Лукьяненко сказал: *«Если же Бога можно убить, то... то что? Правильно. Это не Бог. Перефразируя фразу из замечательного фильма про царя Ивана Васильевича: "А Бог-то не настоящий!"»*¹⁹⁰

Конечная цель героев – раскрыть обман, что вместо бога есть Регент – первый ангел, сотворенный Пылью. Он, в точном соответствии с русской народной поговоркой «первый блин – комом», становится узурпатором, объявляет себя «Властителем» и заставляет остальных подчиняться. Логично, что не всем ангелам это понравилось, начались восстания, в ходе которых ангельское племя раскололось на враждующие фракции. А тем временем на Земле появились люди. История их зарождения весьма туманна, хотя Ф. Пулман и намекает, что, как и все живое, они возникли из Пыли. Разумеется, «властитель» тут же захотел подчинить себе и этот народ. Для управления людьми он соорудил Магистериум – разветвленную религиозно-политическую организацию, претендующую на власть над всем материальным миром и его окрестностями. Однако далеко не все жители планеты выразили покорность слугам «властителя». Самыми строптивыми оказались ведьмы воздуха, цыгане и панцербьерны, которые живут только по своим законам.

Однако противники писателя продолжают настаивать: *«Книги Ф. Пулмана представляют собой вид какой-то сатанинской пляски. Страшнее всего то, что они написаны в виде детской сказки. Хотя веками методы*

¹⁹⁰ Лукьяненко С.В. Рецензия на трилогию Ф.Пулмана Темные начала // Если. – 2006. – №37. – С. 17.

*обольщения и обмана не меняются...»*¹⁹¹ – заявляет священник **Иаков Баглиен**.

В свою очередь, президент Американской атеистической лиги Эллен Джонсон отметила, что даже если Церкви удастся запретить книги и фильмы Ф. Пулмана, она не может контролировать Интернет. Эллен утверждает, что книги, которые рассматривают вопросы о природе власти, полезны для детского образования. Сам же Ф. Пулман считает: *«Религия хороша, когда она далека от власти. Как только она получает власть, все становится плохо»*¹⁹².

Еще один довод «гонителей» писателя – это нападки на главную героиню. *«Лживость там выглядит как добродетель, если бы героиня не умела лгать, она бы не спаслась»*¹⁹³. Да, Лира лжет, а ложь – это грех. Но нельзя забывать, в каком мире живет девочка – он насквозь пропитан обманом. Ей приходится столкнуться с предательством самых близких людей, осознать, что взрослые со всеми своими вполне логичными объяснениями и высокими идеями часто действуют как бездушные куклы, уничтожая все на своем пути.

В своей книге Ф. Пулман затрагивает весьма серьезные темы: о горечи потерь, о смерти и любви. Но главное, она о свободном выборе каждого человека. Автор не потакает юному читателю, не разжевывает сюжет, он пытается подтолкнуть подростка к самостоятельной оценке происходящих событий и поведения героев.

Следовательно, если бы в таком мире Лира выросла «белой и пушистой», то это было бы совершенно неправдоподобно. Пусть она упряма, своевольна, но это не умаляет благородства ее души: она восстанавливает «рыцарскую» честь Йорика Бирнисона (бронированного медведя), выражает

¹⁹¹ Березин В.Б. Суеверие. – М.: Армада, 2001. – С. 186.

¹⁹² Цит. по: интервью Ф.Пулмана корреспонденту CBS News. Новый голливудский блокбастер возмутил католиков // MIGnews.com. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mignews.com/news/culture/world/291107_20315_00354.html (дата обращения: 10.03.2015).

¹⁹³ Священник Иаков Баглиен: Золотой компас, или не все то золото, что блестит // Православие и мир – 2007. – № 22. – С. 10.

преданность своему другу Роджеру, ради спасения которого готова рискнуть жизнью (книга первая «Северное сияние» и третья «Янтарный телескоп»).

Исходя из вышесказанного, мы считаем, что страх является первой причиной, по которой трилогию Ф. Пулмана считают неподходящим чтением для детей. Страх потерять контроль, а значит и власть. Ради прикрытия этих вполне меркантильных целей противники писателя говорят о нарушении основных догм христианства. Главным аргументом в пользу своей точки зрения они называют изображение души человека в виде животного и его именовании *деймоном*.

Сподвижники церковной теории объясняют это так: у каждого человека есть свой *деймон*. Как и всякое зло, он внешне милый, очень «любит» своего человека, а человек – его. Магистериум знает, что человек получает некую скрытую информацию (знания) из других миров именно через своего деймона. (Прослеживается аллюзия на библейский сюжет о змее, который тоже дал знание Адаму и Еве.) Магистериум решает насильственно разделить деймонов и человека, причем это можно сделать только у детей, так как власть деймона над ребенком еще не сильна. Получается как в поговорке: «Благими намерениями дорога в ад выстлана».

Но критики забывают, что любовь в понятии Магистериума является грехом, что вовсе не свойственно христианским догмам. Доказательством этому служит то, что Пыль основана на любви как на единственно светлой энергии жизни. Значит, введенный автором архетип Пыли дает отсылку, как это ни странно, к первому Соборному посланию святого апостола Иоанна Богослова, то есть к Библии: *«Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем»*¹⁹⁴. В любви нет страха, тот, кто боится – служит Таш из цикла К. Льюиса «Хроники Нарнии» (как было сказано выше).

¹⁹⁴ Библия: Новый Завет. Первое Соборное послание св. Ап. Иоанна Богослова. 2:16 // United Bible Societies – 1991.

К тому же, подвергнуть критике можно все, было бы желание. Так и книги К. Льюиса «Хроника Нарнии» не избежали этой участи. Известный журналист и писатель Питер Хеншер обвинил писателя в разжигании расизма. Это довод возник из-за изображения К. Льюисом трахистанцев, врагов Нарнии, как мусульман. *«Незнакомец был темен лицом <...> на голове у него был тюрбан, сбоку сверкал ятаган»*¹⁹⁵. Сюда же журналист относит поклонение богине Таш – «ложному божеству».

Резкую оценку «Хроник» дает и «коллега по перу» Ф. Пулман: *«Сьюзен, как Золушка, подвергается переходу от одной фазы жизни к другой. Льюис же не одобряет этого. То ли он не любил женщин вообще, то ли просто его отталкивала сексуальность, по крайней мере, в тот период, когда он писал книги о Нарнии... Смерть лучше, чем жизнь; мальчики лучше, чем девочки; люди светлого цвета лучше, чем люди темного цвета и так далее. Такой противной бессмыслицы в «Нарнии» хватает с лишком, если внимательно приглядеться»*¹⁹⁶.

В защиту К. Льюиса можно сказать, что это фэнтезийная история, где есть свобода авторского замысла, которому не стоит искать аналоги в реальном мире. *«Мир фэнтези предполагает, что в нем нет ничего невозможного»*¹⁹⁷, ведь именно автор является демиургом этого мира. К тому же, обвинять К. Льюиса в расизме или дискриминации – то же самое, что обвинять авторов сказок в сексизме. Ведь Баба-Яга или Кощей Бессмертный всегда являются отрицательными персонажами. Следовательно, как бессмысленно запрещать какие-либо книги, так и не надо пропагандировать другие. Есть разные точки зрения, и каждый подросток имеет право выбирать, что ему читать.

¹⁹⁵ Льюис К.С. Указ. соч. С. 563.

¹⁹⁶ Цит. по: интервью Ф. Пулмана. Хроники Нарнии. В двух частях. Часть 1 // "Джерело" – украинская электронная библиотека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ukrlib.com/index.php/2012-12-03-09-25-11/1894-hroniki-narnii-v-dvuh-chastjah-chast-1> (дата обращения: 25.01. 2013).

¹⁹⁷ Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка?) // ВЕСТНИК ВГУ. Филология. – Воронеж. – 2011. – С. 48.

2.2. Фэнтезийные мотивы в сказочной повести В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота»

В середине XX века важная роль в русских художественных произведениях отводилась теме детства, которая унаследовала традиции классической литературы XIX столетия. Данная тема стала центральной в детской фантастике 1960-1990-х годов. По своим характеристикам она многогранна и неисчерпаема: в детских произведениях затрагиваются острые общественные проблемы, создаются нравственные образцы для воспитания подрастающего поколения и т.д. Все это подается в сказочном или фантастическо-приключенческом духе, что не умаляет их философского смысла. Также и в творчестве известного писателя Владислава Крапивина *«сказка и сказочность <...> связаны с образом детства»*¹⁹⁸.

Как мы уже говорили в первой главе нашего исследования, этого писателя (наравне с К. Булычевым) можно назвать основоположником русского детского фэнтези. Однако, в отличие от автора «Приключения Алисы» (1965) или «Гости из будущего» (1985) (исходя из названия фильма), В. Крапивин отталкивается не от фантастических элементов. На первый план у писателя выходят мотивы фольклорной сказки, с ее помощью он создает собственную авторскую (литературную) историю.

Обращение писателя к сказочным аллюзиям вполне закономерно, так как данная форма *«уникальна потому, что в любое время активно воспринимала проблемы времени и «пристрастия» литературы»*¹⁹⁹. Кроме того, в конце XX века вновь возник интерес к исследованию мифологии, созданию собственного мифа и его трансформированию в литературных сказках, как для детей, так и для взрослых. Соответственно, многие типологические линии детского фэнтези взяло из авторской сказки, лишь с

¹⁹⁸ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учеб. пособие. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 228.

¹⁹⁹ Овчинниковой Л.В. Указ. соч. С. 11.

течением времени выйдя за ее рамки и став самостоятельным жанром литературы.

Одним из основных способов создания художественного мира литературной сказки является *«миротворчество, т.е. конструирование <...> сказочно-фантастического или сказочно-мифологического мира, параллельного реальности»*²⁰⁰. Ярким примером является волшебная повесть В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» (1992) в которой мы можем выделить фэнтезийные мотивы.

Необходимо сразу же отметить, что мы вовсе не утверждаем, что повесть «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» является детским фэнтези. Мы лишь хотим показать некоторые взаимные рецепции между литературной сказкой для детей и современным детским фэнтези. Приступая к анализу произведения, мы считаем целесообразным сосредоточиться на четырех ракурсах его рассмотрения. В центре нашего внимания: 1) герои, их поступки и место в повести; 2) мифические персонажи; 3) хронотоп; 4) сюжетообразующие мотивы «вторичного мира» произведения.

Герои, их поступки и место в повести.

Героями повести В. Крапивина являются двое детей: Леша и его младшая сестра Даша. Введение в повествование детей как главных действующих лиц отсылает нас как к произведениям детского фэнтези, так и к литературной сказке. Тем не менее, черты главного героя-ребенка данной повести тождественны характерным особенностям подростка детского фэнтези.

Главным героем повести В. Крапивина является именно Леша, несмотря на то, что в начале произведения оба ребенка выступают как своеобразный «единый герой». Однако с развитием сюжета мы видим, что центральное место в произведении занимает мальчик. Во-первых, обычный на первый взгляд первоклассник, умеющий рисовать, обладает способностью творить волшебство: «пририсовывает» тени кота Филарета новый хвост,

²⁰⁰ Овчинниковой Л.В. Указ. соч. С. 221.

«оживляет» самодельный поезд из самовара и ящиков и т.д. Однако «колдует» Леша без магических предметов: вместо волшебной палочки или кольца (как в романах Д. Емца «Таня Гроттер») он использует заклинание (как и героиня произведений Т. Крюковой).

*«Чоки-чок, Чоки-чок,
В тишине поет сверчок.
Новый хвост, держися крепко,
Как на дереве сучок <...> Тень метнулась так, что на миг ее будто
размазали по стене. Потом замерла опять. И хвост... хвост был при ней!
<...> Чоки-чок, Чоки-чок,
Нас сейчас тряхнет толчок...
И покатит нас по рельсам
Самовар-паровичок... <...> самодельный поезд вздрогнул от сильного
толчка. Дернулся! Самовар засвистел. А ящики уже ехали вслед за шипящим
самоваром-паровозом»²⁰¹.*

Основываясь на данном отрывке, мы можем сказать, что способность Леша творить чудеса воспринимается читателями как норма, что также сближает данное произведение с детским фэнтези. Кроме того, «Чоки-чок» представляет собой целую систему заклинаний, созданных мальчиком и действующих по определенным правилам, которым необходимо следовать во время обращения к миру магии, что делают все фэнтезийные герои.

«...я заметил: «Чоки-чок» действует там, где уже есть какая-то сказка... Тут вот, например, оказалась рядом волшебная пробка. Она, хотя и ослабевшая, но все-таки сказочная. И они помогли друг другу. А если рядом нет никакого волшебства, «Чоки-чок» ничего не может...»²⁰²

Во-вторых, именно Леша спасает волшебную страну – Астралию. Причем дважды. В первый раз он помогает главному магу Гран-Палтус дон Куркурузо завершить заклинание «открытия» дороги в столицу волшебной

²⁰¹ Крапивин В.П. «Чоки-чок» или Рыцарь прозрачного кота. – М.: АСТ, Сталкер. 2004. – С. 30, С. 85.

²⁰² Крапивин В.П. Указ. соч. С. 115.

страны. Для этого герой использует не только свое заклинание («Чоки-чок»), но и личные умения (лепит из глины и раскрашивает «тотем перехода» – корову). Во втором случае Леша находит «волшебную свечу», что двигает маховик магической энергии во «вторичном мире»: *«Настоящую хрустальную свечу... кто-то украл несколько десятков лет назад. <...> Видимо, поэтому колесо с той поры все замедляет и замедляет ход. И Аستراليا стареет...»*²⁰³

Кроме того, писатель подчеркивает избранность героя – только Леше могли «открыться» пути в Астралию, даже без заклинаний или самодельного паровоза. Просто однажды ночью мальчик видит необычный свет, будто зовущий его: *«...розовый свет широким пятном висел над насыпью железной дороги. <...> ...ноги от страха не слушаются, но за спиной будто кто-то строго шепчет: шагай, шагай, не оглядывайся... <...>*

– Ты, наверно, мальчик Леша, который приехал в старый дом на Крайней улице?

– Да... А вы откуда знаете? <...>

– Да никто другой, кроме тебя, и не мог тут оказаться...»²⁰⁴

Следовательно, именно Леша является прообразом крапивинских «мальчиков – спасителей...»²⁰⁵, что дает нам право провести параллель с архетипом чудесного ребенка из детского фэнтези.

Что касается второй героини, Даши, то в ее образе присутствуют черты, типичные для фэнтезийного героя-помощника (как Лэн из повести «Мальчик и тьма», как фавн Тумнос из «Хроник Нарнии», как Прошка из книги «Лунный рыцарь»). Однако в литературно-сказочном произведении В. Крапивина это сходство лишь ощущается, но не выходит на первый план: *«Даша боялась, и поэтому Леша бояться почти перестал»*²⁰⁶.

Мифические персонажи.

²⁰³ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 276.

²⁰⁴ Там же. С. 43–44.

²⁰⁵ Овчинникова Л.В. Указ. соч. С. 233.

²⁰⁶ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 134.

В повести «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» мы с первых строк встречаем придуманных автором существ, которых не существует в природе, а их аналогов нет в фольклорных сказках.

Первый – **Ыхало**: *«...метровой высоты пузатый самовар с футбольным мячом вместо чайника <...> в клочьях пыльной шерсти, пакли, паутины и всякого мусора, затем украсили мяч-голову большими круглыми глазами. Зелеными, как бутылочное стекло. Угадывался у мяча и широкий рот, но не было даже намека на нос, <...> зато были тонкие черные ножки в облезлых, подвязанных веревочками калошах <...> руки почти человечески. Только мохнатые и с ладонями цвета старых картофелин...»²⁰⁷*

Исходя из описания, мы можем увидеть схожие черты у Ыхало с домовым, или с банником (если отталкиваться от места обитания Ыхало). *«Кривую баньку в заброшенном саду не топили уже много лет. <...> Но запах березовых веников несмотря ни на что сохранился. Ыхало любило этот запах. Поэтому в летнее время оно проживало в баньке как на даче»²⁰⁸.*

В славянской мифологии **домовым** называли дух, который являлся хранителем дома и его обитателей. Обычно его представляли себе «в виде маленького старичка, только заросшего до глаз волосами, с коготками на мохнатых лапах и большими глазами»²⁰⁹.

Банником также являлся невидимый дух, живущий в бане. В народном сознании его образ сформировался «в виде маленького, однако достаточно сильного лохматого старика, обладающего длинной бородой и покрытого плесенью»²¹⁰. Но, несмотря на параллели с мифологией древних славян, В. Крапивин рассказывает о происхождении своего персонажа иначе: *«Мой папа был самовар, а мама – здешнее привидение»²¹¹.*

²⁰⁷ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 18.

²⁰⁸ Там же. С. 5.

²⁰⁹ Путилов Б.Н. Славянский мир в лицах. Боги, герои, люди. – М.: Азбука-классика, 2008. – С. 67.

²¹⁰ Там же. С. 41.

²¹¹ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 19.

Вторым, введенным писателем необычным персонажем, является **тень кота Филарета**. Раньше он был настоящим полосатым котом, но однажды, испугавшись грома «...кинулся с подоконника в сад, и с той поры его не видели... <...> А тень осталась! Филарет прыгнул так стремительно, что она за ним не успела! К тому же зацепилась хвостом за гвоздик <...> хвост у тени так и остался оторванным наполовину...»²¹²

Само объяснение отсылает нас к жанру детской фантастики, (фэнтези, как мы уже говорили выше, не требует никакого объяснения). Тем не менее, введение *тени* кота указывает на один из важнейших принципов фэнтези – *прием двойничества*, который пришел в этот жанр из мифа. Наличие такого персонажа в произведениях свидетельствует о его двойственной природе.

Многие зарубежные исследователи считают, что двойничество – «это вторая натура, существующая отдельно, которая может быть постигнута психологическим чувством, но не способное жить без оригинала»²¹³. Но в повести В. Крапивина «Рыцарь прозрачного кота» мы видим иное представление данного приема. В художественном мире произведения хоть и происходит отделение материальной составляющей кота Филарета, его тень остается целостной сознательной частью личности и живет своей жизнью.

Это полностью соответствует сущности двойничества по К.Г. Юнгу, где двойник выступает как «внутреннее “Я” – оно совсем другое и делает многое иначе»²¹⁴ и согласуется с мнением Ю.М. Лотмана, считающего, что «смысл всякого двойничества в том, чтобы на базе сходства выявить различие»²¹⁵.

Сходство тени кота Филарета с настоящим котом остается: «– М-рр... – слышалось из пустоты. А потом на освещенной солнцем клеенке, среди

²¹² Крапивин В.П. Указ. соч. С. 24.

²¹³ Козлова А.В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820 – 1830-х годов: автореф. дис... на соиск. канд. филол. н. – Томск: Томский государственный университет. 1999. – С. 10.

²¹⁴ Юнг К.Г. Аналитическая психология // История зарубежной психологии. – М.: 1986. – С. 161.

²¹⁵ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования Заметки. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 312.

тарелок, возникла кошачья тень. Как бы от кота, лежащего на животе»²¹⁶. Новым качеством данного персонажа является склонность к коллекционированию марок. *«Видите ли, когда тень стала жить сама по себе, жизнь эта показалась ей ужасно скучной. Раньше-то у нее те же интересы были, что у кота. Все вместе, вдвоем. <...> Бесплотное, так сказать, существование... Вот от нечего делать и увлеклась она филателией»²¹⁷.* Конечно, это не настоящие марки, а лишь их тени.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что В. Крапивин вводит не только вымышленных персонажей в свое произведение, наделяя их особыми качествами (Ыхало понимает язык всех волшебных существ, может полететь на луну, если его пощекотать), но и затрагивает серьезные приемы, рассматриваемые в классической «взрослой» литературе. Не стоит только забывать, что данная повесть является литературной сказкой для детей, поэтому тот же прием двойничества в ней не показан настолько серьезно, как в детских фэнтезийных произведениях (например, в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма»).

Рассмотрим двух других мифических персонажей, у которых также прослеживается связь с фэнтезийными образами. Ими являются **рыба-луна** (тетушка Ихтелена) и заяц Проша.

Рыба-луна по имени тетушка Ихтелена – также двойственный образ. С одной стороны, это настоящая рыба из моря, только очень большая: *«С одного края спускался до земли легкий, будто марля, хвост. Вверху торчал зубчатый плавник. Темнели жабры, и выделялся круглый черный глаз. И рот был! С толстой нижней губой, капризно выдвинутой вперед»²¹⁸.*

С другой, этот сказочный образ, нарисованный писателем, представляет собой Луну, светящую только над страной Аустралией: *«...ночью выплываю на небо. И работаю луной. <...> ...в Аустралии лунный*

²¹⁶ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 26.

²¹⁷ Там же. С. 27.

²¹⁸ Там же. С. 48.

свет необходим постоянно. Только при нем тут могут совершаться удивительные дела, без которых жизнь теряет всякий смысл»²¹⁹.

Данный мифический персонаж отчасти заимствован автором из индийской легенды о возникновении Луны: *«хрустальный шар, наполненный серебристой водой, плывущий по небу <...> с рыбами и черепахами внутри...»*²²⁰ В. Крапивин трансформирует этот образ, делая его понятным для детского восприятия.

Заяц Проша, встречающийся ребятам на пути волшебную страну Астралию, становится отчасти их проводником на станцию Пристань. В связи с этим мы можем увидеть преемственность образа Белого Кролика из сказочно-фэнтезийной истории «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла. Внешне он отличается от кэрролловского персонажа. Например, Проша одет не в камзолчик: *«Он был в красных брюках. Над глазами у него искрился прозрачный синий козырек на резинке»*²²¹, а вместо часов у него трехколесный велосипед.

Хронотоп «вторичного мира» повести

Мир, созданный писателем, показан через соединение действительности и сказочной реальности повествования. При этом волшебную составляющую мира может видеть лишь ребенок, потому что его сердце открыто для мечты. Тем самым В. Крапивин использует *принцип двоемирия*, который характерен для классического детского фэнтези.

Писатель дает свое объяснение двоемирия через персонажа-помощника – Ыхало: *«пространство Вселенной – оно ведь очень многоэтажное. Или, как говорят ученые, многомерное. <...> А домовые, гномы и прочее древнее население Земли про такую многомерность знало всегда. Иногда они даже бывали в тех краях, только не часто, потому что*

²¹⁹ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 49.

²²⁰ Королев К.М. Индийская мифология. Энциклопедия. – М.: Эксмо, Мидгард. 2004. – С. 284.

²²¹ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 94.

домоседы... Оттуда к нам, говорят, и залетают всякие штуки, которые называются НЛО...»²²²

Мы можем наблюдать использование принципа двоемирия в цикле Д. Емца «Тяня Гроттер», в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» и в последней, седьмой книге Т. Крюковой «Черный альбатрос», а также у англоязычных писателей (К. Льюис «Хроники Нарнии», Ф. Пулман «Темные начала», Дж. Роулинг «Гарри Поттер»).

В повести «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» реальным миром является загородный дом в городе Хребтовск. В СССР населенный пункт с таким названием (Хребтово) существовал на самом деле. Следовательно, место и время, где происходят события, указаны достаточно точно.

Но это касается только реального мира, волшебный же живет по своим законам и время в нем, по отношению к действительности, может не двигаться. *«Это приставка-регулятор моей машины времени. <...> с этой поры ты можешь быть в Астралин сколько угодно времени, а домой будешь возвращаться всегда через пять минут после ухода»²²³*. Исходя из этого фрагмента, мы можем провести параллель с циклом «Хроники Нарнии» К. Льюиса. Сколько бы герои ни пробыли в Нарнии, домой они возвращались в тот же миг, когда ушли. Разница лишь в том, что там действуют законы магии, а в повести В. Крапивина волшебству помогает научная составляющая – машина времени.

«Вторичный мир» повести «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» – это созданная благодаря воображению мальчика Ореста (много лет назад) страна Аستراليا: *«Левее озера, где обычно можно было разглядеть лишь невысокий лесистый берег, сейчас подымалась гора. Гора-страна. <...> возвышался замок на остатках дерева чудовищной величины. <...> Башни соединялись галереями и арками, на которых тоже стояли большие и*

²²² Крапивин В.П. Указ. соч. С. 76.

²²³ Там же. С. 208.

маленькие постройки. <...> Там же курчавились парковые рожицы, виднелись на срезах великанских сучьев лужайки с фонтанами и статуями... <...> Имя столицы – Горнавер. То есть «город на вершине»²²⁴.

Опираясь на данный отрывок, мы можем выявить общие черты волшебной страны с классическим фэнтезийным произведением Дж. Толкиена «Властелин колец», где похоже описаны города эльфов.

Сюжетообразующие мотивы «вторичного мира».

Первым мотивом является созвучный с фэнтези *мотив пути* (квеста). Данная идея проходит через все повествование. К нему относятся:

1. первое попадание мальчика Леши в Приастарлию – на *«краешек пограничной области»²²⁵*, когда он спасает заболевшую рыбу-Луну (тетушку Ихтелену);
2. поездка детей на самодельном паровозике на станцию Пристань и оттуда на корабле «Отважный Орест» в деревню Мудрых зайцев;
3. полет на метле с мотоциклетным седлом, что принадлежит бабке со станции Чьитоноги;
4. поиск способа спасения страны и возвращение в нее энергии волшебства.

Исходя из вышесказанного, мы видим, что мотив квеста тесно переплетается с переходом героев в волшебный мир, что является вторым сюжетообразующим мотивом произведения. Писательница С.Л. Прокофьева считает, что *«традиционный способ попаданию в сказку может усложняться в стиле фэнтези»²²⁶*, что мы и видим на примере повести «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота». Главных переходов из одного мира в другой всего три.

1. Дети приехали в Приастралию и обратно на самодельном паровозе – фантастическо-сказочный мотив;

²²⁴ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 206.

²²⁵ Там же. С. 50.

²²⁶ Прокофьева С.Л. Остров капитанов: Повести-сказки. – М.: Дрофа, 2001. – С. 144.

В русской народной сказке «По щучьему веленью» главный герой при помощи волшебных слов ездил на печи. Однако в повести В. Крапивина превалирует прием детской фантастики, так как дети сами сделали паровоз.

2. Ребята пролезли через туннель в Горе-Астралии и вылезли из вентиляционного окошка в квартире коллекционера Кубикова – фэнтезийный мотив.

Мы можем провести параллель с переходом героя через невидимую дверь в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» или через волшебный шкаф из цикла «Хроники Нарнии» К. Льюиса.

3. Леша попадает в столицу Астралии благодаря магии главного чародея Гран-Палтус дон Куркурузо – сказочно-фэнтезийный мотив;

Ярким примером служит шестая книга Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз», где главную героиню при помощи магии чародеев переносят в ее условно-реальный мир.

Следовательно, в литературной сказке В. Крапивина переход героев во «вторичный мир» происходит как в фэнтезийном произведении (исходя из классификации В.Л. Гопмана) *«неожиданно, просто и быстро»*²²⁷.

Однако существует и условный четвертый способ перенесения в волшебную страну или из нее – при помощи магических и фантастических артефактов: семимильных сапог, летающих метел, машины времени. Данный прием характерен для литературной сказки, но иногда он используется и в детской фэнтезийной литературе (естественно, без машины времени – этот элемент пришел из фантастики).

В фольклорной сказке на метле или помеле обычно летают ведьмы (например, Баба-Яга). Но и во «вторичный мир» фэнтезийной истории можно попасть долетев, что мы видим в цикле русского писателя Д. Емца «Тяня

²²⁷ Гопман В.Л. Двенадцать подвигов ландграфа скиминока // А. Беянин, Меч Без Имени. – М.: Армада, 2000. – С. 412.

Гроттер» или в серии книг английской писательницы Дж. Роулинг «Гарри Поттер».

Что касается семимильных сапог, то это чисто сказочный предмет. Их действие – перенесение из одного пространства в другое – остается неизменным, но некоторые новые черты В. Крапивин все же добавляет: *«Только, к сожалению, сапоги одноразовые. <...> Могут развалиться. А не исключено, что и удерут куда-нибудь. Одни, без хозяина...»*²²⁸

Исследуя произведение В. Крапивина, мы также выявили в нем мотив героического романа, выраженного через своеобразный рыцарский турнир: *«Аугусто-Негусто, брякая латами, крутил педали большого трехколесного велосипеда...Люмпо-Лампо восседал на ...лошади <...> Только не настоящая, а из некрашеного дерева. <...> Она мотала грубо отесанной головой и бодро перебирала задними ногами. А передних ног не было!»*²²⁹

Исходя из шутливого описания турнира, а также возможностей главного героя творить свои заклинания в настоящем мире, мы можем сделать вывод, что писатель специально подчеркивает сказочность «вторичного мира» для лучшего восприятия ребенком. От фэнтезийной истории данная литературная сказка отличается также отсутствием во «вторичном мире» источника вселенского зла и нивелированием в нем магических законов. Это касается объяснения «заморозки» времени при помощи машины времени; введения в повествование механической, но живой лошади Дромадеры; названия маховика волшебства Почти Вечным Двигателем. Однако нужно помнить, что произведение В. Крапивина создавалась в период расцвета жанра детской фантастики. Следовательно, объяснение магических явлений с псевдонаучной стороны вполне закономерно, равно как и наличие фантастических элементов, сделанных руками обычного земного ребенка и работающих благодаря волшебному заклинанию «Чоки-чок».

²²⁸ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 190.

²²⁹ Там же. С. 230.

Например, *Тенескоп* – прибор, который позволял увидеть предмет по тени, каким он являлся в действительности. *«Вместо тени у стены сидел красавец кот – серый, с темными полосками. Он шевелил пушистым хвостом, топорщил белые усы и мерцал зелеными глазами...»*²³⁰ Сделан он был из простых материалов: ватмана, проволоки, увеличительных стекол, батарейки и лампочки от фонарика. Таким образом, В. Крапивин подчеркивает, что именно ребенок является хранителем волшебства в себе самом, и пока дети верят в чудо, даже обычные вещи приобретают необычную функцию.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что повесть «“Чоки-чок” или Рыцарь прозрачного кота» является все-таки литературной сказкой с зачатками фэнтезийной истории, что доказывает: русское детское фэнтези зародилось еще в советский период.

2.3. Неклассическая трактовка мифологизма в повести

С. Лукьяненко «Мальчик и тьма»

Выбирая для исследования повесть С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» (1997) мы столкнулись с доминирующим исследовательским мнением, что это произведение является волшебной сказкой. Подтверждением данной точки зрения могут служить такие сказочные элементы как: говорящий котенок, умеющий летать; невидимые двери; мечи, разрубающие любую поверхность; волшебные зеркала и т.д. В процессе анализа повести С. Лукьяненко мы выявили, что она является ярким примером детского фэнтези, хотя в начале напоминает волшебную сказку.

«Солнечный зайчик оторвался от кровати и поплыл по воздуху. <...> И лишь когда висящее в воздухе плоское пятнышко света стало раздуваться, превращаясь в пушистый оранжевый шарик, я понял –

²³⁰ Крапивин В.П. Указ. соч. С. 40.

случилось чудо. Из оранжевого светящегося меха вытянулись четыре лапки, потом хвост и голова. Моргнули и уставились на меня зеленые кошачьи глаза. Да и вообще зайчик этот больше всего походил на котенка»²³¹.

Первое отличие от сказки – попадание героя во «вторичный мир», параллельный настоящему. В повести С. Лукьяненко переход происходит через невидимую дверь, которая находится прямо в квартире главного героя. *«Потаенные двери ведут из мира в мир. Обычно люди их не видят. <...> Дверь действительно была красивая. Из черного дерева, с резными узорами, огромной бронзовой ручкой, немного выпирающей из обоев»²³².*

Как мы уже говорили выше, существуют три главные черты перехода из мира в мир: *«неожиданно для героя, на удивление просто и быстро»²³³.* Что же касается фольклорной сказки, то чаще всего ее волшебный мир является единственной, хоть и придуманной реальностью со всеми «тридевятью королевствами».

Если же рассматривать литературную сказку, где свойственные ей волшебные элементы привнесены в нашу действительность, то в произведении этого жанра будут даны логические объяснения, а законы магии будут нивелированы. В повести «Мальчик и тьма» магическим элементом является Настоящий свет, без которого котенок не только не смог бы открыть дверь, но и не появился бы сам. *«Настоящий свет – это солнечный свет. Но не всякий, а только тот, когда лишь один лучик из тысячи тысяч может пробиться к земле. Он бывает на рассвете или на закате...»²³⁴*

Следующей особенностью, которая позволяет отнести повесть С. Лукьяненко к жанру детского фэнтези, является ее главный герой. Им становится подросток по имени Данька, обычный тринадцатилетний мальчишка, мечтающий о приключениях. Исходя из определения детского

²³¹ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 209.

²³² Там же. С. 212.

²³³ Гопман В.Л. Двенадцать подвигов ландграфа скиминока // А. Беянин, Меч Без Имени. – М.: Армада, 2000. – С. 412.

²³⁴ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 210.

фэнтези, наличие героя-ребенка, неотъемлемая часть фэнтезийного произведения. Он представляет собой мифологический архетип чудесного ребенка, спасающего мир.

Третье – появление у главного героя новых друзей-помощников в фэнтезийной реальности. В романах Д. Емца таковыми являются Баб-Ягун и Иван Валялькин; в книгах Т. Крюковой – крестьянский паренек Прошка; в трилогии Ф. Пулмана – ведьмы воздуха, бронированные медведи; в цикле К. Льюиса – фавны, дриады, звери. В этом и заключается один из критериев многообразия жанра фэнтези – герои-помощники могут быть кем угодно: мифическими существами, людьми, или даже растениями. Не становится исключением и повесть «Мальчик и тьма», где Данька встречает своего нового друга – Лэна – доброго, боязливого, но преданного парнишку, чуть младше его самого.

Нужно также сказать, что вводя в повествование друга героя, писатель поднимает тему дружбы и доверия между друзьями: *«Данька, а почему ты так боишься предательства друга? <...> У меня никогда не было настоящих друзей»*²³⁵. В связи с введением в повесть данной темы, некоторые исследователи, например Е.А. Великанова, указывают на преемственность С. Лукьяненко с В. Крапивиним: *«Увлекательная фантастическая повесть писателя о подростках «Мальчик и тьма» содержит немало аллюзий к произведениям Владислава Крапивина из цикла «В глубине Великого Кристалла»*²³⁶.

Однако, на наш взгляд, в отличие от своего старшего коллеги, С. Лукьяненко создает свои собственные миры, где добро и зло многогранны, а суть многих вещей, как и отношений (в том числе дружбы) показывается иначе, чем у В. Крапивина. В связи с этим мы считаем необходимым показать различия данной повести с фантастической историей.

²³⁵ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 289.

²³⁶ Великанова Е.А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина: проблематика и поэтика. Автореф. дис... на соиск. канд. филол. н. – Петрозаводск, 2010. – С. 8.

Во-первых, фантастика старается все объяснить с точки зрения логики, а жанр фэнтези не ставит перед собой такой задачи. И хотя рождение Солнечного котенка рассказывается писателем достаточно подробно, тем не менее, его появление никак не объясняется с точки зрения науки.

Во-вторых, мы можем оттолкнуться от самого текста произведения: « – Да! Волшебный. Если хочешь, я, конечно, наплету чего-нибудь про фотоны и магнитные поля. Только учти – я в них не верю. <...> Следующую дверь Котенок нашел в углу. Она была металлическая, серая, с маленьким штурвальчиком вместо ручки, как на сейфах. Здесь Котенок на секунду замер, потом хмуро предположил: – Там, наверное, всякие фотоны-протоны и магнитные поля... Поищем еще»²³⁷. Исходя из этого отрывка, мы можем утверждать, что сам писатель не считает свой «вторичный мир» фантастическим.

Возвращаясь к отличиям повести от сказки, четвертым можно назвать авторское и читательское восприятие. Центральной чертой сказки по В. Проппу является « <...> обязательная установка на вымысел...»²³⁸, которую сразу ощущает читатель. Писателю фэнтезийной истории, как говорит в своем интервью С. Лукьяненко, необходимо верить в то, что он пишет: «Когда я сажусь за компьютер и начинаю писать, я должен верить во все что происходит. Иначе я буду фальшивить, и вы все это почувствуете, когда возьмете книжку»²³⁹. Следовательно, автор и читатель воспринимают «вторичный мир» как реальный, где чудеса – норма.

Пятое отличие – возможность из мира Крылатых перейти в другой мир. «Мы выплываем из этого мира. <...> А в следующий миг радужная пленка под напором яхты лопнула. И во тьму ворвался свет. <...> Это мир королевства Тамал...»²⁴⁰ Следовательно, вновь появляется система миров-

²³⁷ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма – М.: АСТ, 2000. – С. 210–211.

²³⁸ Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 16.

²³⁹ Интервью С.В. Лукьяненко телеканал Культура от 12 апреля 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20872/video_id/272422 (дата обращения: 11.10.2014).

²⁴⁰ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 305–306.

матрешек, как в цикле К. Льюиса «Хроники Нарнии», в трилогии Ф. Пулмана «Темные начала» и в книгах Т. Крюковой (которые подробнее будут рассмотрены в третьей главе). Все это доказывает принадлежность повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» к фэнтезийному жанру.

К шестому отличию повести от детской волшебной сказки относится описание «физического акта взросления» главного героя. *«Хочешь научиться любви? – спокойно спросила Гарет, отбрасывая простыню в угол. <...> Помедлила секунду, потом поцеловала в губы»²⁴¹.*

Многие исследователи утверждают, что данный эпизод меняет смысл всей повести и делает ее недопустимой для чтения детям. Однако не стоит забывать, что произведение С. Лукьяненко не было рассчитано на маленьких детей. Что касается подростков, то, во-первых, в наше время думать, что они не знают о существовании физической любви, как-то наивно. Во-вторых, в этом заключается воспитательная функция фэнтезийной литературы. Лучше прочесть об этом в книге, чем тайком узнать из непроверенного источника.

Кроме того, на наш взгляд, введением данного эпизода писатель подчеркивает, что для его героя детство закончилось, события требуют взрослых ответственных решений. Это приближает фэнтезийную реальность произведения к настоящей жизни, чего мы не можем увидеть в сказочных аналогах. К тому же, подчеркивая обыденность описания физической любви (без эротических подробностей), С. Лукьяненко показывает своим читателям-подросткам, что в жизни все может быть не так, как в фантазиях, а также намекает, что спешить с этим не стоит, особенно в юном возрасте.

Последнее отличие повести «Мальчик и тьма» от сказки – вплетение в произведение неомифологических элементов: мифологем и традиционных символов мифологии. Текст повести буквально пропитан аллюзиями и реминисценциями, что также характерно для жанра фэнтези.

В качестве центральной сюжетной линией фэнтезийной повести С. Лукьяненко выступает вечная борьба добра со злом, света с тьмой,

²⁴¹ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 309.

Крылатых и Летящих. Это один из центральных неомифологизмов, что отсылает нас к христианским мотивам, то есть к Библии. В ней описывается битва между ангелами: Люцифером (*«ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты»*²⁴²) и защитником божьей воли – архангелом Михаилом. Исходя из Библии, мы знаем, что Люцифер захотел стать равным Творцу: *«А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”»*²⁴³. В результате восставшие ангелы стали падшими и во главе с Люцифером были сброшены с небес в преисподнюю: *«Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней»*²⁴⁴. Теперь их цель как демонов – сеять зло.

Герою повести «Мальчик и тьма» приходится выбрать, на чьей стороне сражаться. Он становится на сторону света, то есть входит в ряды Крылатых – таких же подростков, как и он. Но эта повесть не была бы фэнтезийным произведением, если бы не имела двойного дна. С одной стороны, Крылатые выступают за правое дело – защищают свои города от Летящих. С другой – они имеют жестокие законы: убивать или калечить тех, кто уклоняется от уничтожения врага. К тому же борьба идет скорее иллюзорная – разрешены лишь мелкие стычки в воздухе, в основном действует перемирие. Нельзя отнести к положительным качествам и зависть одних Крылатых к другим – Старших к Младшим. Последние моложе, следовательно, им дольше летать. *«Крылья не могли поднять взрослого, вот почему здесь летали и сражались с тварями из мрака только дети и подростки»*²⁴⁵.

Летящие тоже неоднозначны – они бывшие Крылатые. Те, кто захотел летать, будучи взрослым и перешел на сторону тьмы: *«Мне вырвали глаза <...> Так, чтобы боль превратила их свет во тьму. Потом из них сделали*

²⁴² Библия: Новый Завет. Иез. 28:12 // United Bible Societies – 1991.

²⁴³ Библия: Новый Завет. Книга Исаия 14:11 // United Bible Societies – 1991.

²⁴⁴ Там же. Книга Исаия 14:15 // United Bible Societies – 1991.

²⁴⁵ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 232.

эликсир для стекол мрака. <...> Потом мне вырвали сердце. <...> Из наших сердец нам делают крылья. Крылья, способные поднять любого, не только ребенка...»²⁴⁶

Но, с другой стороны, став Крылатыми, они потеряли свою человеческую природу, теперь они слуги Тьмы: *«...свет солнца действовал. Он еще пытался втянуться обратно в дверь, но руки его уже каменели, и черная перепонка крыльев осыпалась невесомой угольной пылью»²⁴⁷.*

Следующая мифологема – Солнце. В фэнтезийной реальности повести солнечный свет померк. Сразу же можно провести несколько аналогий, как с художественными, так и с мифологическими текстами. Во всех языческих верованиях солнце считалось главным божеством: бог Гелиос у древних греков, Ра у египтян, Дажьбог и Ярило у древних славян. У последних существовало такое предание: когда Солнце просыпается и выходит из своего небесного терема, вся нечистая сила ждет его появления, чтобы пленить божество и уничтожить, погрузив весь мир во тьму. Но стоит только Солнцу приблизиться к нечисти, та в страхе разбегается, опасаясь жара его небесного огня.

Отсутствие солнечного света сеяло страх в сердцах людей и означало смерть всего живого. В известной детской книжке К. Чуковского «Краденое солнце» в доступной форме красочно обыгрывается страх перед темнотой:

*«Горе! Горе! Крокодил
Солнце в небе проглотил!
Наступила темнота,
Не ходи за ворота:
Кто на улицу попал –
Заблудился и пропал»²⁴⁸.*

Во «вторичном мире» С. Лукьяненко солнце никто «не глотал» – люди сами продали солнечный свет за вкусную пищу, за красивые вещи – то есть

²⁴⁶ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 268.

²⁴⁷ Там же. С. 443.

²⁴⁸ Чуковский Н.К. Краденое солнце. – М.: АСТ, 2000. – С. 1.

за комфортную жизнь. *«И небо затянулось серой мглой, что расступалась все реже и реже»*²⁴⁹. Следовательно, тьма пришла в мир по добровольному выбору людей: *«Свет, и Тьма – это просто силы. <...> И ничего в них нет ни доброго, ни злого. Конечно, светом трудно сделать черное дело, а тьмой – высветить зло. Трудно, но можно. Будь ты хоть весь светящийся, это тебя не застрахует от ошибок и скверного характера»*²⁵⁰. Каждая из этих сил – половинки одного целого и каждая может действовать только через людей.

Опираясь на данный отрывок, мы можем выявить общие мотивы повести с циклом С. Лукьяненко «Дозоры». Например, в первой книге цикла: «Ночной дозор» в разговоре между Семеном и Антоном Городецким звучит похожая мысль: *«Наконец-то весь мир поделился на черное и белое! Сбылась мечта человечества, стало ясно, кто хороший, а кто плохой. Так вот, пойми. Не так это. Не так. Когда-то мы все были едины. И Темные, и Светлые»*²⁵¹.

Свет посылает своего «адепта» – Солнечного котенка – за подростком, который может вернуть в мир Крылатых солнечный свет и утраченную веру в себя, в любовь: *«Любовь – это тоже Настоящий свет. Пока ты любишь меня, я не умру»*²⁵². Исходя из этой цитаты, следует, что без любви жизнь бессмысленна, душа без нее черствеет, «умирает». Эту простую, истину, хочет донести автор до своих юных читателей. (Аналогичная идея звучит в третьем романе Ф. Пулмана «Янтарный телескоп».)

Однако образ Солнечного котенка. Также мифологичен и архетипичен. Вначале произведения он предстает перед читателем маленьким и пушистым проказником, который отправился с героем (Данькой) на поиски приключений, но не подумал о последствиях.

²⁴⁹ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 249.

²⁵⁰ Там же. С. 256.

²⁵¹ Лукьяненко С.В. Ночной дозор. – М.: АСТ, 2006. – С. 286.

²⁵² Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 235.

«– Самый глупый в мире мальчишка, – прыгал под ногами Котенок, – что ты наделал?! Дверь закрылась!

<...> – Так высвети ее! Откроем!

<...> – Не могу, – прошептал Котенок едва слышно. – Я маленький, я же предупреждал»²⁵³.

В дальнейшем мы узнаем, что все его действия продуманы и продиктованы миссией света, которая оказывается важнее... добра. Именно Солнечный котенок подталкивает главного героя к нужному для Света выбору: *«Ты должен делать добро из зла, потому что его больше не из чего делать, – твердо сказал Котенок <...> Если Крылатые считают, что они на стороне добра, на стороне Света – заставь их быть добрыми!»²⁵⁴*

Но заставить быть добрым невозможно. Даже если человек выберет свет, это вовсе не доказывает, что он теперь творит только добро. Эту мысль С. Лукьяненко детальнее раскроет в цикле «Дозоры». В нем уже Гесер скажет Антону почти то же, что Котенок Даньке: *«Быть Светлым куда труднее, чем быть Темным...<...> Ты будешь страдать. <...> Так бывает с каждым Великим Магом, с каждой Великой Волшебницей. Они идут по телам, по телам друзей и любимых. Иначе нельзя»²⁵⁵.*

Таким образом, мы имеем все основания полагать, что Солнечный котенок с его скрытным характером, язвительными высказываниями и задатками руководителя является прообразом Гесера из цикла «Дозоры». Он, как и шеф Ночного дозора, готов ради высокой цели пожертвовать «рядовыми сотрудниками».

Соответственно, мы можем сделать вывод, что свет – это не добро: *«...Настоящий свет – это вовсе не добрый волшебник, или бог...<...> Это просто одна из трех сил»²⁵⁶.* Котенок настаивает, чтобы Данька бомбил мирный город, тем самым заставив людей пойти на войну против тьмы,

²⁵³ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 217.

²⁵⁴ Там же. С. 297.

²⁵⁵ Лукьяненко С.В. Ночной дозор. – М.: АСТ, 2006. – С. 173.

²⁵⁶ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 298.

понимая, что это не добрый поступок, но считая его допустимым в борьбе со злом: *«...это ведь только в сказках, если человек добрый, то он ничего плохого не делает. А в жизни, если Свет хочет бороться с Тьмой, то он должен быть жестоким»*²⁵⁷.

Так и в цикле «Дозоры» С. Лукьяненко покажет, что Ночной дозор не сражается с темными – они чтут договор между силами света и тьмы. Очень емко в книге «Новый дозор» по этому поводу высказался персонаж Лас: *«Какая защита, если мы вампирам лицензии на людей выдаем? Какая защита, если на каждое сделанное нами доброе дело Темные получают право совершить зло? Мы себя защищаем!»*²⁵⁸

Третья сила – Сумрак – в повести «Мальчик и тьма» практически не раскрыта. Известно, что он стоит в стороне от битв, но со всеми торгует. Свет и Сумрак не могут быть друзьями: *«Сумрак не воюет со Светом, а Свет – с Сумраком. Но и мира между ними нет. Не может быть»*²⁵⁹.

На наш взгляд, причина кроется в том, что для Настоящего Света не бывает полутонов, это то же самое, что смотреть на солнце без очков – ослепнешь. Сумрак же находится ближе к тьме, чем к свету. Однако не стоит забывать, что именно торговцы, слуги Сумрака, скупили солнечный свет: *«...торговцы впервые пришли к нам, у них было много удивительных вещей... <...> И они продали свет. За умные книги, которые мечтали прочитать, за красивые слова, которые научились говорить, за новые песни, которые так приятно было слушать»*²⁶⁰. Исходя из данного фрагмента, можно предположить, что торговцы-слуги Сумрака не такие нейтральные, какими хотят казаться.

В мире Антона Городецкого Сумрак – не только третья сила или параллельный мир для Иных, но и живое «существо» (в «Новом дозоре» он предстает в образе Тигра). Но главная черта остается неизменной – сумрак

²⁵⁷ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 317.

²⁵⁸ Лукьяненко С.В. Новый дозор. – М.: АСТ, 2012. – С. 265.

²⁵⁹ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 460.

²⁶⁰ Там же. С. 250.

предоставляет вошедшему в него человеку право выбора. Только времени на раздумья очень мало: *«Сумрак меняет вошедшего. Это иной мир, и он делает из людей Иных. А вот кем ты станешь — зависит лишь от тебя. <...> Но решай быстро, у тебя не так уж много времени»*²⁶¹.

Кроме общих мотивов с циклом «Дозоры», введения в текст повести мифологем, С. Лукьяненко изображает во «вторичном мире» наличие сказочных артефактов: зеркала, меча. Данные волшебные предметы мы можем также часто встретить в сказках.

Вспомним, к примеру, фольклорно-сказочный артефакт — волшебное зеркало, ярко воплотившийся в пушкинской «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»: *«Было зеркальце одно // Свойство зеркальце имело // Говорить оно умело...»*²⁶² Особенность этого артефакта в волшебной сказке заключается в том, что он говорит или показывает только правду.

Нужно также отметить, что зеркало в ритуально-мифологическом дискурсе часто использовалось как инструмент гадания: *«Суженый, мой ряженный! Явись ко мне наряженный!»*²⁶³ Считалось, что в зеркале можно увидеть будущее, прошлое и свою судьбу. Также оно служило «окном» в потусторонний мир. Люди верили, что душа человека может вернуться в нашу реальность в виде призрака и чтобы этого не произошло, завешивали зеркало после чье-либо смерти. Отсюда возникла примета, что разбить зеркало — впустить в свою жизнь несчастье.

В произведении С. Лукьяненко волшебное зеркало представлено иначе: *«Настоящее зеркало... ну, это зеркало, которое отражает суть вещей. Они очень редко встречаются. В Настоящем зеркале человек отражается таким, какой он на самом деле, а вещи — такими, какие они должны быть»*²⁶⁴.

²⁶¹ Лукьяненко С.В. Ночной дозор. — М.: АСТ, 2006. — С. 67.

²⁶² Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях. — М.: Микко, 2012. — С. 5.

²⁶³ Мудрова И.А. Словарь славянской мифологии. — М.: Центрполиграф, 2010. — С. 84..

²⁶⁴ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. — М.: АСТ, 2000. — С. 210.

Что же касается «волшебного» меча, то в сказках он изображается как меч-кладенец: *«Меч мне нужен кладенечный, огневой, остроконечный // Да бы змея победить, край родной освободить»*²⁶⁵. Кроме того, в русской народной сказке четко прослеживается конечная цель героя, для чего ему и нужен меч. Хотя это не мешает использовать его и для других целей.

В повести «Мальчик и тьма» меч совсем другой: *«Есть лишь одно оружие, не знающее сомнений. Настоящий меч. <...> – Этот Меч не принадлежит одному человеку. Ты можешь владеть лишь частью его сущности, бесплотным призраком. Но каждый раз, когда тебе будет грозить опасность, он появится в ножнах»*²⁶⁶. К тому же герою не только не известен его враг, но и пользоваться мечом он может лишь один раз: *«Но ты вправе достать Меч лишь один раз. <...> Потому что у каждого человека есть только один Настоящий враг»*²⁶⁷.

Опираясь на сравнение вышеприведенных фрагментов, мы можем увидеть, что в повести «Мальчик и тьма» изначальная сущность волшебных предметов изменена автором, сделана глубже, чем в сказочных произведениях. Это является еще одним доказательством, что данное произведение относится к жанру детского фэнтези.

Нужно также отметить, что Настоящий меч герой просто так получить не может. В сказках для обретения меча-кладенца нужно пройти испытания: проскакать много миль, пройти зачарованный лес, не попасть в ловушки к водяному и лешему, томиться голодом и жаждой, а главное обладать добрыми намерениями:

«Видно крепко меч и щит от нечистых рук сокрыт.

Коль задумал ты худое оком глядя на чужое,

Или хочешь ты как тать злато-серебро пытаться,

Грады, веси, села грабить, суд кровавый в мире править —

²⁶⁵ Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Художественная литература, 1982-1983. – С. 37.

²⁶⁶ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 291.

²⁶⁷ Там же. С. 292.

Кладенец не обретишь, только смерть свою найдешь»²⁶⁸.

Во «вторичном мире» С. Лукьяненко испытания также существуют, только они гораздо сложнее – герою нужно преодолеть свои страхи. *«Меч создаст Лабиринт, по которому ты должен будешь пройти. Все, чего ты боялся и боишься, – все предстанет перед тобой. И рядом всегда будет Настоящий меч. Если ты найдешь свой Настоящий страх, если убьешь его, Меч поверит в тебя и отдаст часть своей сущности.*

– А если я ошибусь и попытаюсь убить не Настоящий страх... то Меч убьет меня? – Нет, что ты. Тебя убьет Настоящий страх. А это очень неприятно – умирать от Настоящего страха»²⁶⁹.

Важным аспектом произведения С. Лукьяненко является введение приема двойничества. Прежде чем непосредственно перейти к его анализу, необходимо сказать о появлении данного мотива как в мифологическом, психологическом, так и литературном контексте, поскольку они неразрывно связаны между собой.

Само понимание двойника часто отождествлялось с зеркалом, водой, тенью, внутренней темной стороной личности человека. В фольклоре различных народов существуют предания, что двойник незримо сопровождает человека всю жизнь и увидеть его возможно лишь перед смертью. Например, египтяне считали, что двойник связан с жизненной энергией человека, с его душой.

По определению К.Г. Юнга, двойник или тень – *«это темный центр личного бессознательного. Сюда входят желания, тенденции, переживания, которые отрицаются индивидуумом как несовместимые с существующими социальными стандартами, понятиями об идеалах и т.д.»²⁷⁰*

В своих исследованиях известный литературовед-конфликтолог А.Г. Коваленко рассматривает двойничество как «внутренний конфликт

²⁶⁸ Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Художественная литература, 1982-1983. – С. 38–39.

²⁶⁹ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 293.

²⁷⁰ Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ / Пер. В.В. Зеленского. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 64.

героя...<...> Иными словами, в герое сталкиваются два его лица. Относящиеся к разным временным этапам его развития...»²⁷¹

В литературных произведениях мотив двойничества используется очень часто. Например, в романе у Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) в мистере Хайде как в зеркале отобразились все темные качества души доктора. К этому мотиву обращаются: О. Уайлд («Портрет Дориана Грея»; 1890), Ф.М. Достоевский («Двойник»; 1846), Э. По («Вильям Вильсон»; 1839) и другие писатели, в том числе детские. Так, в известной сказке В.Г. Губарева «Королевство кривых зеркал» (1951) мотив двойника обыгран как «зеркальная личность» девочки, которая благодаря общению со своим вторым «Я» увидела все свои недостатки.

Писатель С. Лукьяненко представляет зеркального двойника как проявление истинной сущности человека: *«...в зеркале вновь проступило лицо. Мое – и не мое. Оно было взрослым – тому, кто смотрел на меня из-за стекла, могло быть и двадцать, и тридцать лет. <...> Ты совсем-совсем взрослый, который ненавидит быть ребенком»²⁷²*. Следовательно, автор вводит прием двойничества в фэнтезийное произведение, чтобы подтолкнуть читателя к самопознанию и дальнейшей работе над собой.

Рассмотрев и проанализировав повесть С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», мы доказали, что она, имея в своей основе мифологические и фольклорные мотивы, относится к жанру детского фэнтези.

Что касается главного отличия повести от цикла «Дозоры», то оно прежде всего заключается в ориентированности на другую читательскую аудиторию. Книги цикла «Дозоры» относятся к «низкой», городской фэнтези, где сверхъестественный элемент «входит» в нашу реальность, и таким образом рассчитаны подобные книги на опытного читателя, который понимает разницу между добром и злом.

²⁷¹ Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: Монография. – М.: РУДН, 2010. – С. 323.

²⁷² Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 298–299.

Произведение «Мальчик и тьма» – в первую очередь детское фэнтези, которое ориентировано на юного читателя. Автор хочет донести до понимания подростков две вещи. Первая – зло губительно, оно разрушает душу и тело. (Наглядно показано на примере Летящих, превращающихся после смерти в камень.) Второе – в мире нет ничего абсолютного: ни зла, ни добра: *«Действительно не важно, за что воевать. И правду можно найти где угодно. Просто выбери вначале, как ты хочешь видеть, – и становись на ту или другую сторону»*²⁷³. Все зависит лишь от того, чем человек будет при этом руководствоваться.

²⁷³ Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма. – М.: АСТ, 2000. – С. 318.

ГЛАВА III. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РУССКОГО ДЕТСКОГО ФЭНТЕЗИ

3.1. К вопросу о плагиате и пародии в романе

Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас»

Одним из ярких представителей современных русскоязычных авторов детского фэнтези является Дмитрий Емец. Известность ему принес цикл о девочке-волшебнице «Таня Гроттер», написанный, как утверждал писатель, по мотивам книг Дж. Роулинг о «Гарри Поттере». Всего в цикл «Таня Гроттер» вошло четырнадцать книг, в контекст каждой из которых писатель ввел мифологические аллюзии. Наиболее ярко они воплотились в романах «Таня Гроттер и магический контрабас» (2007) и «Таня Гроттер и молот Перуна» (2012).

В данном параграфе мы рассмотрим первую книгу русского писателя Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас» (2007). Сравним его общие и различные черты с первой книгой английской писательницы Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» (1997, перевод на русский язык 2000), постараемся дать ответ на вопрос, является ли данный роман плагиатом, или это произведение всего лишь пародия на англоязычного «собрата».

Прежде чем перейти непосредственно к анализу романа Д. Емца, нужно отметить сложившуюся своеобразную тенденцию, связанную с циклом Дж. Роулинг «Гарри Поттер» (1997–2007). Данное произведение не единожды становилось объектом копирования, пародирования и пересказа русскоязычными писателями. В настоящее время кроме книг Д. Емца «Таня Гроттер» (2002–2012) существует пародийный цикл «Пори Гаттер» (2002–2004) А. Жвалевского и И. Мытько, серия из пяти романов Я. Морозова «Ларин Петр» (2004–2006), а также четыре книги А. Зорича «Денис Котик» (2004–2005). Кроме того, в Интернете появилось огромное количество «фанфиков», которые также основываются на англоязычном цикле о

мальчике-волшебнике. Данный феномен развивается как самостоятельное околослитературное явление.

Общим между всеми этими художественными текстами, на наш взгляд, является заимствование основных мотивов из произведения Дж. Роулинг и перенесение сюжетных коллизий на русскую почву. Все это позволяет нам рассматривать романы Д. Емца как серийное литературное явление.

«*“Таня” – не авторская переработка книг Джоан Кэтлинг Роулинг, а настоящий плагиат*»²⁷⁴, – считает Т. Успенская, директор по маркетингу издательства «Росмэн». Сам Д. Емец в интервью неоднократно заявлял, что книга «Таня Гроттер и магический контрабас» является *«пародией. Между этими двумя книгами есть несколько существенных различий»*²⁷⁵.

Во избежание дальнейшей путаницы, а также чтобы детально разобраться, чем на самом деле является роман Д. Емца, мы считаем необходимым напомнить определения следующих литературных понятий: «пародия», «плагиат».

«Пародия – сатирическое произведение в прозе или в стихах, комически имитирующее, высмеивающее какие-нибудь черты других литературных произведений»²⁷⁶.

Следовательно, она ориентирована на чужой текст (претекст), который известен всем (разумеется, «все» в данном случае – категория условная). Существует градация литературных пародий, связанных с подражанием, стилизацией и перепевом. Но, в отличие от пародии (с основой на сатирическое начало), **перепев** ориентирован не на форму пародируемого первоисточника, а на переделанное произведение с новым содержанием и

²⁷⁴ Цит. по: Таня Гроттер – не плагиат, говорит автор // Русская служба Би-би-си [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_2262000/2262401.stm (дата обращения: 19.03.2015).

²⁷⁵ Цит. по: Куча неприятностей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tanygrotter.narod.ru/wer.html> (дата обращения: 20.02.2014).

²⁷⁶ Ушаков Д.И. Толковый словарь русского языка. – М.: ЛадКом, 2011. – С. 683.

новым вложенным в него смыслом. При этом в нем присутствует ироническая и юмористическая составляющая, но нет резкой сатиры.

Что касается **плагиата** (*от лат. plagio – похищаю*), то под ним понимается один из «видов нарушения прав автора или изобретателя. Состоит в незаконном использовании под своим именем чужого произведения (научного, литературного, музыкального) или изобретения, идеи (полностью или частично) без указания источника заимствования»²⁷⁷. Иными словами, оригинал при плагиате всегда скрыт, в отличие от пародии, где знание первоисточника необходимо, без него теряется смысл пародирования.

Д. Емец, отстаивая точку зрения, что его книги относятся к пародии, приводит в пример произведения таких авторов, как А. Толстой «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936), А. Волков «Волшебник Изумрудного города» (1939), Б. Заходер «Винни Пух и Все-все-все» (1965), В. Набоков «Аня в стране чудес» (1923). Каждый из этих авторов ориентировался на прецедентный текст. Это такие широко известные (по крайней мере, сегодня) произведения «Приключение Пинокио. История деревянной куклы» (1881 К. Коллоди), «Удивительный волшебник из страны Оз» (1900) Л. Баума, «Вини-Пух» (1926) А. А. Милна, «Алиса в стране чудес» (1865) Л. Кэрролла. Кроме того, двое из упомянутых Д. Емцом писателей, в отличие от А. Толстого и А. Волкова позиционировали себя как переводчики (В. Набоков) и пересказчики (Б. Заходер), указывая автора оригинального произведения на титуле книги.

К тому же Д. Емец опускает тот факт, что все книги советских писателей, ориентированные на первоисточники, являются их *переложениями*, но никак не пародиями. Советский читатель не имел возможности сравнить данные детские книги, изданные на русском языке, с их зарубежными аналогами, так как последние не издавались в СССР.

²⁷⁷ Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/article089506.html> (дата обращения: 17.03.2014).

Следовательно, А. Толстой («Приключения Буратино»), А. Волков («Волшебника Изумрудного города») создали русскоязычный вариант, сохранив его сюжетное и образное сходство с первоисточником, как бы адаптированным к русскому читателю. Заметим, что все эти произведения могли быть изданы только до 1973 года, до того как СССР присоединилась к Всемирной конвенции об авторском праве.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к следующим выводам. Во-первых, роман Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас» не является плагиатом, так как его первоисточник хорошо известен. Во-вторых, данное произведение нельзя отнести к чистой пародии (хотя отдельные иронические элементы в нем есть), так как отсутствует сатирическое высмеивание зарубежного аналога. В-третьих, мы считаем, что Д. Емец, опираясь на опыт советских писателей, создал собственную **литературную переработку** романа «Гарри Поттер и философский камень». В книге «Таня Гроттер и магический контрабас» писатель повторяет большинство сюжетных коллизий первоисточника, дополняя их собственными сюжетными ходами и мифологическими ассоциациями, спроецированными на славянскую почву.

Мы делаем акцент на перевод именно потому, что *«при художественном переводе литературного произведения на другой язык создается новая внешняя форма оригинала»²⁷⁸*. Следовательно, раз Д. Емец основывается на русском переводе цикла о мальчике-волшебнике, то мы можем назвать его произведения не плагиатом, а **литературной переработкой** или как постановил суд: *«несанкционированной адаптацией»²⁷⁹*.

Попробуем сравнить источник и его русскую версию, чтобы понять, что Емец позаимствовал у Роулинг, а что привнес своего. Для удобства

²⁷⁸ Ионас В.Я. Произведения творчества в гражданском праве. – М.: Юрид. лит., 1972. – С. 59.

²⁷⁹ Цит. по: Роман с контрабасом или подать сюда плагиатора // Архивы Кубикуса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kubikus.ru/articletext.asp?id=193> (дата обращения: 08.02.2015).

исследования обратимся вначале к первым книгам этих авторов – то есть к роману Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» и к книге Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас».

Для удобства исследования мы выделили общие и различные компоненты, причем последние разделили на значительные и незначительные. К значительным мы относим те отличия, которые меняют ключевой подход ко «вторичному миру» Д. Емца по сравнению с романом Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень», а к незначительным – те, которые определяют лишь некоторые второстепенные элементы.

I. Общие черты

В аннотации к первой книге о Тане Гроттер говорится: *«Черная волшебница Чума-дель-Торт, имя которой страшатся даже произносить вслух, стремясь к власти, уничтожает одного за другим светлых волшебников. Среди ее жертв – замечательный белый маг Леопольд Гроттер. Его дочери Тане неведомым образом удается избежать гибели, но на кончике носа у нее на всю жизнь остается загадочная родинка... Чума-дель-Торт таинственно исчезает, а Таня Гроттер оказывается подобршенной в семью предпринимателя Дурнева, своего дальнего родственника... В этом крайне неприятном семействе она живет до десяти лет, а затем попадает в единственную в мире школу магии Тибидохс...»*²⁸⁰

Основываясь только на этом описании, мы уже можем провести параллели с историей о Гарри: *«Одиннадцатилетний мальчик-сирота Гарри Поттер живет в семье своей тетки и даже не подозревает, что он – настоящий волшебник... <...> Самый жестокий волшебник всех времен Волан-де-Морт убил родителей Гарри, но не смог убить мальчика, его силы вдруг иссякли – и именно поэтому он исчез»*²⁸¹.

Исходя из данных отрывков, мы можем выделить первое сходство произведений двух писателей (Д. Емца и Дж. Роулинг). Оно заключается в

²⁸⁰ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 4.

²⁸¹ Роулинг Дж.К. Гарри Поттер и тайная комната / Пер. с англ. М. Литвиновой. – М.: Росмэн, 2008. – С. 8.

том, что оба героя – сироты, чудом выжившие после нападения темных магов; обоих приютили родственники из «милости», а фактически, по необходимости.

Второй общей чертой является незнание героями того, что они волшебники: Таня до десяти лет живет в мире *лупохондов* (так Д. Емец называет обычных людей), Гарри – в мире *маглов* (так нарекает Дж. Роулинг простых смертных).

Третье – герой Дж. Роулинг имеет отличительный знак на лбу «*странный порез, похожий на молнию*»²⁸², героиня Д. Емца также обладает специфичной меткой – родинкой на носу.

Четвертое сходство явно прослеживается в именах персонажей: сами герои *Таня Гроттер – Гарри Поттер*; темные маги: *Волан-де-Морт (Тот-Кого-Нельзя-Называть) – Чума-дель-Торт (Та-Кого-Нет)*; имена их дядей *Вернон Дурсль у Гарри – Герман Дурнев у Тани*.

Пятое – Гарри Поттера в приемную семью отдает «*директор школы Чародейства и Волшебства Хогвартс, Альбус Дамбладор*»²⁸³, Таню Гроттер – академик Сантрапал Черноморов «*пожизненно-посмертный глава школы Тибидохс*»²⁸⁴. Помогают им в этом два преподавателя: профессор Медузия Горгонова у русского писателя и Минерва МакГонагалл у Дж. Роулинг.

К шестой общей особенности произведений можно отнести умение Тани прекрасно играть в драконобол – ничуть не хуже, чем Гарри – в квидичч; обладание «*талантом*» попадать в различные неприятности, как и в случае с мальчиком со шрамом, и так же выходить победителем из столкновений с врагами. (Например, в первом романе Тане придется встретиться с Чумой-дель-Торт в подвале школы один на один, как и Гарри с Волан-де-Мортом.)

Седьмой чертой является наличие у Тани Гроттер двух верных друзей: чистокровного волшебника Баб-Ягун (у Гарри – Рон Уизлли) и паренька из

²⁸² Роулинг Дж.К. Указ. соч. С. 12.

²⁸³ Там же. С. 28.

²⁸⁴ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 16.

мира лупохоидов – Ваньке Валялькина (в книге Дж. Роулинг из мира маглов была Гермиона Грейнджер).

II. Различные черты

а) Незначительные:

1) Начнем с самого очевидного: Таня Гроттер – девочка, а не мальчик (как Гарри Поттер).

Данный элемент указывает нам на гендерный принцип, характерный для русских произведений, написанных в жанре детского фэнтези. Чаще всего героями книг русских писателей становятся девочки, девушки или женщины, что отличает отечественную литературу от западных аналогов. Возникает закономерный вопрос: с чем это связано?

На наш взгляд, корни данного феномена лежат в отношении к женщине на Руси. Издревле женщина являлась хозяйкой и хранительницей домашнего очага, кроме того, в давние времена она могла наравне с мужчиной быть хорошей охотницей, способной в случае необходимости справиться с любыми жизненными трудностями в одиночку. С течением времени роль женщины в обществе изменилась, она стала свободной и независимой, на первый план выступили скрытые сильные стороны женского характера: готовность пожертвовать всем ради спасения дорогих людей, своего дома (земли, страны, Родины и т. д.).

Все изменения гендерного стереотипа нашли воплощение как в ярких героинях русской классики (вспомним Татьяну Ларину и Наташу Ростову), так и в персонажах детского фэнтези. На сегодняшний день многие русские писатели-фэнтезисты (Т. Крюкова, Н. Щерба, Т. Леванова) делают своими героями именно девочек и девушек, подчеркивая их смелость, мужество и готовность идти до конца, невзирая на трудности. Не становится исключением и Д. Емец. И хотя он показывает нерешительность героини в вопросах любви, тем не менее, писатель показывает ее смелость и готовность броситься на помощь всем, кто попал в беду.

2) В отличие от Гарри, Таня живет в Москве, а не в Лондоне.

3) Летает Гроттер на контрабасе своего отца (что удобнее, чем на метле, как Поттер, намекает писатель).

4) Шрам Гарри остается с ним на всю жизнь, а Таня лишается своей «родинки» уже в конце первой книги. Как позже выясняется, это было не обычное родовое пятно, а *«Талисман Четырех Стихий – это микроскопическая песчинка, которой Леопольд заклинанием маскировочной магии придал вид родинки...»*²⁸⁵.

5) К незначительным чертам мы также относим любимую игру волшебников в мире Тани Гроттер – драконобол – с ее более суровыми правилами, чем квиддич в книгах о Гарри Поттере.

*«Правила игры просты: две команды по десять игроков, два дракона и пять мячей: чихательный, пламягасительный, одурительный, перцовый и обездвиживающий. Воротами служит пасть неприятельского дракона. Не каждому по силам забросить туда мяч, особенно потому, что битва ведется в воздухе. К тому же дракон соперничающей команды вовсе не сидит на месте, послушно разинув рот! <...> Напротив, он стремительно перемещается, изрыгает огонь и изо всех сил пытается проглотить замешкавшихся игроков»*²⁸⁶.

б) Значительные различия

Первым значительным, на наш взгляд, отличием является способ обращения героев к миру магии. Таня может колдовать при помощи волшебного кольца, перешедшего к ней от отца; Гарри – волшебной палочкой. Однако, если палочку при поломке (как это случилось у Рона Уизли в книге «Гарри Поттер и Тайная комната») можно заменить, а до этого пользоваться палочкой друга (или врага, если взять ее в бою), то кольцо в фэнтезийной реальности Д. Емца замене не подлежит.

«Магическое кольцо бывает одно на всю жизнь. Чужими кольцами пользоваться нельзя, равно как нельзя и заказать новое. Возможно, оно

²⁸⁵ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 394.

²⁸⁶ Там же. С. 21.

будет соскакивать, но магические перстни не подтягивают»²⁸⁷. Кроме того, при потере волшебного кольца чародей утрачивает свою магию. Об этом было рассказано в последней (по хронологии) книге Д. Емца «Болтливый сфинкс». *«Кольцо исчезло совсем, а вместе с кольцом из Ваньки ушла и магическая сила, точно он вырвал из себя сорняк с длинным извилистым корнем»²⁸⁸*.

Вторым не менее важным отличием является сама школа, где обучается героиня. Если в романе Дж. Роулинг Хогвартс предстает перед читателями в сказочном ореоле: *«...на берегу большого черного озера. А на другой его стороне, на вершине высокой скалы, стоял гигантский замок с башенками и бойницами...»²⁸⁹* – и его можно назвать оплотом белой магии, то школа в произведении Д. Емца, хоть и является также замком, по существу сильно отличается от английского аналога.

Полное название данного учебного заведения звучит так: *«Тибидохс: школа магии для трудновоспитуемых юных волшебников Белое и Черное отделение»²⁹⁰*. В нем учатся дети из неполных или неблагополучных семей, ненужных больше никому. Глава школы академик СантрапалЧерноморов так объясняет эту особенность: *«Магические способности проявляются у кого угодно — у бродяжки, у маленького карманника, у самого худшего ученика в классе <...> Наша задача помочь им определиться, чтобы впоследствии они не использовали свое умение во вред...»²⁹¹* Именно поэтому, в отличие от Гарри, Таня не покидает Тибидохс даже на каникулах.

Второе различие Тибидохса с Хогвартсом заключается в его внутреннем содержании: *«...это не только школа для трудновоспитуемых волшебников, но и место ссылки всевозможных древних... э-э... реликтов, различно настроенных к человеку, да и к магам тоже. Так как эти чудовища бессмертны, то сделать им ничего нельзя — можно лишь заточить... <...>*

²⁸⁷ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 47.

²⁸⁸ Емец Д.А. Болтливый сфинкс. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 312.

²⁸⁹ Роулинг Дж. К. Указ. соч. С. 35.

²⁹⁰ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 13.

²⁹¹ Там же. С. 69–70.

Все монет... э-э... все эти существа находятся на нижних уровнях Тибидохса. Они абсолютно неопасны, но на всякий случай их охраняют циклопы и братья-богатыри»²⁹².

Третье различие двух школ касается продолжительности обучения юных волшебников. Во «вторичном мире» Д. Емца в школе герои учатся не семь лет (как у Дж. Роулинг), а пять. Затем лучших учеников ждет три года магаспирантуры, потом три года ординатуры, и, наконец, семь лет стажировки перед переходом в докторантуру. Исходя из такого подхода писателя к обучению, мы можем проследить параллели с современной системой образования, бюрократию которой Д. Емец высмеивает в своем цикле.

Четвертое и самое главное отличие Тибидохса от Хогwartса заключается в совместном обучении светлых и темных магов. Если в Хогwartсе каждый молодой волшебник является учеником одного из четырех факультетов (Гриффиндор, Когтевран, Пуффендуй, Слизерин), то в «школе для трудновоспитуемых подростков» любой юный маг может «поменять цвет», причем не единожды. Если светлый маг будет использовать заклинания темных, то его могут перевести с белого отделения на черное и наоборот. Но последнее случается реже.

Исследуя первую книгу «Таня Гроттер и магический контрабас», мы не можем не отметить пародийную составляющую данного произведения. Сразу оговоримся, что если в последующих книгах писатель отходит от заимствования мотивов из книги Дж Роулинг, то ироническая модальность прослеживается во всем цикле. Рассматривая пародийные черты книг «Таня Гроттер и магический контрабас», разделим их на несколько категорий.

В первую входят заклинания, которые используют все волшебники: *«Дрыгус-брыгус – заклинание против нежити и привидений, Торопыгус угорелус – самое стремительное полетное заклинание, Чебурыхнус парашютис – тормозящее, Ойойойс-шмякис-брякис – подстраховочное,*

²⁹² Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 73.

*Пундус-храпундус – усыпляющее заклинание. Снимается с рассветом и т.д.»*²⁹³

На примере вышеназванных заклинаний видно, как писатель, специально используя просторечия и разговорные выражения: *торопыга, храпеть, дрыгать, шмякнуться-брякнуть*, а также русские поговорки: *«мечется, что угорелая кошка»*²⁹⁴, – превратил их в сильное магическое оружие. Тем самым автор убирает ореол волшебности, делая магию более обыденной и несерьезной. Что касается юмористической составляющей данных выражений, то Д. Емец с их помощью показывает прекрасную языковую игру, вовлекает детей-читателей в глубины языка (как некогда делал Л. Кэрролл в «Алисе в стране чудес»).

Ко второй категории пародийных черт принадлежат аллюзии на Гарри Поттера как на героя. Он представлен в роли Гурия Пуппера («супер-пуппер» – элемент работы писателя с молодежным сленгом), талантливого английского драконоболиста, на редкость нерешительного, себялюбивого субъекта. Как и Гарри, он учится в английской школе магии, которая здесь называется Магфорд. Различия между российскими и английскими волшебниками в книгах Д. Емца заключаются в том, что последние колдуют только волшебными палочками, а летают лишь на метлах. В фэнтезийном мире Тани Гроттер маги можно летать на чем угодно: на часах с кукушкой, швабре с пропеллером, венике, диване, чучеле опоссума и т.д. Однако самым распространенным видом летающего транспорта у Д. Емца является пылесос: *«Пылесос модели «Буран-100У». Очень быстрая, но, к сожалению, плохо управляемая машинка... Номер третий, <...> Симпатичный пылесосик «Грязюкс», увешанный безобидными мулетиками»*²⁹⁵.

На наш взгляд, писатель специально нивелирует Пуппера (а с ним и Поттера) и все сообщество английских волшебников, высмеивая их быт,

²⁹³ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 6.

²⁹⁴ Пословицы и Поговорки у Русского Народа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.x-vim.info/s_202cec42637.html (дата обращения: 28.01.2015).

²⁹⁵ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 109.

культуру и особенности характера. Тем самым Д. Емец хотел подчеркнуть отличие цикла о девочке-волшебнице, показывая, что Таня Гроттер больше подходит российскому читателю, так как она ближе к русским корням.

К третьей категории можно отнести пародийные имена героев: ГробыняСклепова, Рита Шито-Крыто, Семь-Пень-Дыр; названия магических организаций: «Магществапродрыглыхмагций»²⁹⁶ – министерство магии, «Дубодам» – магическая тюрьма. Стражи Дубодама *де менты* – пародия на дементоров Азкабана, так как душу они вытягивают при помощи «Поцелуя де мента». Также наименование денег – *дырки от бубликов* – и некоторые фразы героев основаны на известных поговорках: «*Слово не воробей – догони и добей! Терпение и труд мозги перетрут. От труда сдохнет и рыбка из пруда!*»²⁹⁷

Д. Емец не только вводит разговорные выражения в названия («дуба дашь»), но и, например, дает героине фамилию Шито-крыто, сразу указывая на главную особенность ее характера. Писатель также переделывает русские народные поговорки: «*Слово не воробей – вылетит, не поймашь! Терпение и труд – все перетрут. Без труда не вытащишь и рыбка из пруда! Кому бублик, а кому дырка от бублика*»²⁹⁸. Изменение изначального смысла высказываний приводит к усилению юмористического эффекта. К тому же, эти безобидные словечки очень нравятся юным читателям.

Исходя из всего вышесказанного, мы делаем вывод, что, используя игровой принцип в романе «Таня Гроттер и магический контрабас», Д. Емец реализует в нем развлекательную функцию. Кроме того, введение в повествование элементов фольклора (поговорок, загадок и т.д.) позволяет писателю использовать ознакомительно-информативную функцию, также характерную для детского фэнтези.

²⁹⁶ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 117.

²⁹⁷ Емец Д.А. Таня Гроттер и пенсне Ноя. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 209–210.

²⁹⁸ Пословицы и Поговорки у Русского Народа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.x-vim.info/s_202cec42637.html (дата обращения: 28.01.2015).

В заключение мы можем сказать, что романы Д. Емца из цикла «Таня Гроттер» начинают приобретать относительную оригинальность лишь после судебных разбирательств и запрета издания во многих странах. Хотя нельзя не отметить, что своей популярностью автор обязан связанным с его книгами скандалам, который способствовал продажам – всем хотелось узнать, что Д. Емец «заимствовал» у Дж. Роулинг, а что внес своего.

Однако, несмотря на использование писателем ярких мифологических образов и мотивов, цикл Д. Емца, к сожалению, не отвечает строгим эстетическим критериям. Во многих книгах данной серии мы можем наблюдать явные психологические нестыковки в характерах героев, несообразные их характерам модели поведения, что на наш взгляд, является следствием несформированности основного ядра русского детского фэнтези.

3.2. Функция архаичных мифологем в романах Д. Емца «Таня Гроттер и магический контрабас», «Таня Гроттер и молот Перуна»

Исследуя цикл «Таня Гроттер», мы видим, что постепенно Д. Емец отходит от поттерианского сюжета, создавая свой. В нем тесно переплетаются неомифологические и архетипические черты, характерные для детского русского фэнтези. Наиболее ярко они проявляются в шестой книге: «Таня Гроттер и молот Перуна» (2012), хотя и в первом романе они также присутствовали. Речь идет об элементах славянской и греческой мифологии. Сам писатель говорил: *«Образы героинь и сюжеты книг заимствованы из русского фольклора и основываются на русской истории и традициях»*²⁹⁹.

²⁹⁹ Цит. по: Таня Гроттер – не плагиат, говорит автор // Русская служба Би-би-си [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_2262000/2262401.stm (дата обращения: 19.03.2014).

В первую очередь это касается самого расположения школы – на острове Буяне. В народных верованиях считалось, что остров Буян затерян в морских просторах и являет собой потусторонний мир. Название этого острова часто встречается в сказках. Например, у А.С. Пушкина в *«Сказке о царе Салтане»*: *«Судно весело бежит // Мимо острова Буяна...»*³⁰⁰, или в сказке П.П. Ершова *«Конек-Горбунок»*: *«Как на море-окияне // И на острове Буяне // Новый гроб в лесу стоит // В гробе девица лежит...»*³⁰¹; также в старославянских заговорах: *«На море на Окияне, на острове Буяне лежит бел-горюч камень Алатырь...»*³⁰²

Ко второму фольклорному месту, введенному Д. Емцем в свой цикл, можно отнести Лысую гору – *«элемент восточнославянского фольклора, связанный с колдовством и сверхъестественными силами»*³⁰³. В отношении человека к Лысым горам можно проследить некий дуализм. Во-первых, согласно легендам, это места, где ведьмы устраивают свои шабаши. Из народных поверий также следует, что если человек впервые пришел на Лысую гору, то он обязательно должен утратить какой-то небольшой, но ценный личный предмет. Потерянную вещь можно даже не пытаться найти – считается, что это своеобразная жертва Горе.

Во-вторых, прослеживается связь со священным местом для всех христиан – с Голгофой. В переводе с иврита Голгофа – «лобное место», а с арамейского языка – «череп». Лысая гора оттого и имеет такое название, что на ее вершине ничего не растет, будто вытоптали.

В-третьих, Лысые горы и их мистический ореол существуют до сих пор. Наиболее известная Лысая гора находилась в окрестностях Киева. В.И. Даль в работе *«О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа»*

³⁰⁰ Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди. – М.: Рипол-Классик, 2011. – С. 23.

³⁰¹ Ершов П.П. Конёк-горбунок. – М.: Нигма, 2011. – С.54.

³⁰² Мудрова И.А. Словарь славянской мифологии. – М.: Центрполиграф, 2010. – С. 13.

³⁰³ Там же. С. 53.

писал: «...*Лысая гора под Киевом служит сборищем всех ведъм, кои тут по ночам отправляют свой шабаш...*»³⁰⁴

Другим мифологическим элементом являются герои русских народных сказок: Ягге, Бессмертник Кощеев, Соловей О. Разбойник, Илья Муромец, а также персонажи славянских и греческих легенд: Перун, Триглав, Медузия Горгоновна, Геракл, Гермес, Дионис.

Ягге, она же Баба-Яга, – «персонаж славянской мифологии и фольклора славянских народов. Чаще всего – отрицательный»³⁰⁵. Во «вторичном мире» Д. Емца ее «...зовут Ягге. Не называй ее Ягой, ей это жутко не нравится. И нога у нее вовсе не костяная»³⁰⁶. Мы видим, что писатель полностью нивелирует все отрицательные черты данного сказочного персонажа, представляя ее в роли белой целительницы. Ягге заведует магпунктом школы Тибидохс и по совместительству является бабушкой лучшего друга Тани Гроттер – Баб-Ягуна. «...сухонькая старушка, одетая как цыганка, с красным платком на голове и закутанная в яркую шаль. Старушка курила вишневую трубку и выдыхала ароматные клубы дыма, складывавшиеся в причудливых животных»³⁰⁷.

Фольклорный образ Бабы-Яги неоднозначен: это и старая злая ведьма, жарящая в печи детей, и ведунья, помогающая добрым молодцам в борьбе со злыми силами. В.Я. Пропп выделяет «три вида Бабы-Яги: дарительница, похитительница, воительница»³⁰⁸. Таки образом, мы можем сделать вывод, что этот персонаж обладает многогранной природой, сочетая в себе двойственное начало добра и зла. Существует несколько версий появления Бабы-Яги.

Исходя из первой, она – проводница в потусторонний мир. Подтверждением этому является ее избушка на куриных ножках, служащая

³⁰⁴ Даль В.И. О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – С. 472.

³⁰⁵ Путилов Б.Н. Славянский мир в лицах. Боги, герои, люди. – М.: Азбука-классика, 2008. – С. 28.

³⁰⁶ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 80.

³⁰⁷ Там же. С. 81.

³⁰⁸ Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 111.

«коридором» в мир предков, в который можно попасть только когда избушка повернется к лесу задом. Известный специалист в области мифологии А. Баркова в статье «Верования древних славян» пишет: *«Её избушка «на курьих ножках» изображается стоящей то в чаще леса (центр иного мира), то на опушке, но тогда вход в неё — со стороны леса, то есть из мира смерти. Название «курьи ножки» скорее всего произошло от «курных», то есть окуренных дымом, столбов, на которых славяне ставили «избу смерти» — небольшой сруб с прахом покойника внутри (такой погребальный обряд существовал у древних славян ещё в VI-IX вв.)»*³⁰⁹.

К тому же, сама старуха является практически живым мертвецом: *«лежит на печке Баба-Яга костяная нога, из угла в угол, зубы на полке, а нос в потолок врос»*³¹⁰. В сказках она обычно изображалась как неопрятная и лохматая, тогда как волосы женщинам расплетали лишь после смерти. Тем не менее, к умершим относились всегда с уважением и в сложных ситуациях обращались за помощью, и этот мотив перешел в сказку.

Однако есть и другая точка зрения на образ Бабы-Яги — ее считали знахаркой, лечащей людей. Такие женщины не жили вместе со всеми в деревнях, а перебирались в лес, ближе к природе и травам. Если обратиться к семантике слова «яга», то считается, что оно произошло от древнерусского слово «яза — немощь, болезнь»³¹¹, со временем переставшего использоваться. Что же касается страсти к поджариванию детей в печи, то он исходит из языческого обряда *«"перепекания", или "припекания", младенцев, особенно больных рахитом или атрофией <...> ребенка заворачивали в тесто, клали на хлебную лопату и трижды всовывали в горячую печь. Потом ребенка разворачивали, а тесто отдавали на съедение собакам...»*³¹² В сказки же

³⁰⁹ Баркова А.Л. Верования древних славян // Славянская мифология. Энциклопедический словарь, изд. 2-е. — М.: Издательство Международные отношения, 2014. — С. 281.

³¹⁰ Русские народные сказки с иллюстрациями И.Я. Билибина / Под ред. Н.В. Астаховой. — М.: Белый Город, 2011. — С. 48.

³¹¹ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 301.

³¹² Знахарство: магия и медицина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lunarmage.ucoz.ru/publ/znakharstvo/lechenie/znakharstvo_magija_ili_medicina/63-1-0-464 (дата обращения: 19.02.2015).

обряд пришел в измененном отрицательном виде, что, на наш взгляд, было связано с развитием на Руси христианства.

Существует и третье объяснение возникновения Бабы-Яги – это могущественная богиня, праматерь всего живого.

Исходя из вышесказанного, мы можем сказать, что Д. Емец, основывается на двух последних точках зрения, объясняющих возникновение этого персонажа. Изображая Ягге светлой волшебницей, целительницей, он не забывает указать, что это Древняя Богиня. Следовательно, писатель вводит в свое фэнтезийное повествование фольклорный славянский мотив.

Следующий сказочный персонаж – Бессмертник Кощеев, он же знакомый нам с детства Кощей Бессмертный. Ни отрицательный характер, ни внешний облик данного злодея русских народных сказок Д. Емец практически не меняет, лишь делает его гротескным. *«Сорок килограммов посеребрённых костей, золотая черепушка, янтарные зубы – и все это в латах от Пако Гробанн!»*³¹³

Писатель также подчеркивает его скупость, любовь к прекрасным девам (по книге он влюблен в Медузию Горгоновну) и желание делать гадости всем: и светлым, и темным волшебникам Тибидохса. Как и Баба-Яга, *«Кощей Бессмертный, от слова кощь – кость»*³¹⁴ стоит на границе двух миров – мертвых и живых – представляя собой живого мертвеца. Отсюда и его почти безграничные колдовские возможности. Д. Емец в своем фэнтезийном мире изображает Бессмертника Кощеева темным магом, членом правительства Магщество Продрыглых Магций.

Не менее ярким персонажем цикла о Тане Гроттер является Соловей О. Разбойник, *«антропоморфный чудовищный противник героя, поражающий врагов страшным посвистом <...> Изображается либо в виде человека, либо в виде загадочного громадного существа с птичьими крыльями, под которым сгибается дуб»*³¹⁵.

³¹³ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 8.

³¹⁴ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 62.

³¹⁵ Там же. С. 92–93.

В.Я. Пропп считал, что противоречивый облик данного антигероя связан с развитием истории, когда зооморфный облик древних чудовищ начал постепенно заменяться на человеческий. В книгах Д. Емца Соловей О. Разбойник выступает тренером сборной Тибидохса по драконоболу, является темным, но справедливым магом. Также как в былинах и сказках он обладает смертоносным свистом: *«...он свистит с такой силой, что все живое падает мертвым, дрожат горы, трясется земля, вода мутится с песком, деревья падают»*³¹⁶.

Следующий былинный герой, которого мы встречаем у Д. Емца, – это Илья Муромец, *«богатырь древнерусского былинного эпоса, воплощающий народный идеал героя-воина, народного заступника»*³¹⁷. В былинах и сказках он выступает защитником слабых и угнетенных, русским богатырем, победителем Соловья О. Разбойника. Последний момент Д. Емца не меняет, однако подвигов в романе «Таня Гроттер и молот Перуна» Илья не совершает, так как появляется в качестве игрока команды Вечности в виде духа, получившего физическое тело лишь на час игры в драконобол.

*«Вот уж кто прихлопнет и не заметит! С ним рядом греческий Геракл как-то сразу перестает впечатлять! <...> Что он такое, в сущности, в сравнении с нашим Илюшей, природным силачом из муромской деревеньки? <...> Вот только лететь на щите, должно быть, не очень удобно. Маневренность не та, хотя Муромец и неплохо справляется»*³¹⁸. На базе данного фрагмента писатель, опять же через своего героя – неунывающего комментатора Баб-Ягуна, – подчеркивает значимость исконно русских персонажей, ненавязчиво внушая подростку-читателю гордость за свои исторические корни.

Еще один представитель русских народных сказок – Финист Ясный Сокол. Как персонаж он раскрыт мало: *«...самое заурядное, почти не*

³¹⁶ Пропп В.Я. Русский героический эпос. – 2-е изд., испр. – М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. – С. 250.

³¹⁷ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 194.

³¹⁸ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 347.

магическое, перо Финиста Ясного Сокола. Такими перьями пользовались многие. Их с легкостью можно было обнаружить по всему Тибидохсу. Финист Ясный Сокол не искал легких путей. Он предпочитал пролетать сквозь стекла и даже сквозь ножи, даже если поблизости, всего этажом выше, было открытое окно»³¹⁹. Что касается изначального сказочного образа, то его писатель не меняет: «...обратился ясным соколом и улетел в чистое поле. На другую ночь прилетает Финист ясный сокол к своей девице, ударился об пол и вновь стал прекрасный царевич»³²⁰, – однако делает его более человечным, ветреным.

Представителем греческой мифологии является доцент Медузия Горгоновна. Известна она по греческим легендам: «Медуза Горгона – чудовище с женским лицом и змеями вместо волос. Взглядом обращала человека в камень»³²¹. В греческих мифах лишается головы, отрубленной Персеем, о чем вскользь упоминается вначале первой книге. «Приклеить тебе голову было сущим пустяком! Для этого не пришлось даже прибегать к серьезной магии, вполне хватило простенького штопочного заклинания»³²².

В интерпретации писателя она – белый маг, профессор нежительства. Нужно отметить, что писатель выбирает весьма оригинальное объяснение первоначальному мифу: «Любой, кто смотрел на меня, мгновенно становился камнем! <...> Ты была совсем молоденькой девчонкой, комплексующей из-за прыщей, вот и заколдовывала тех бедолаг, которые тебя случайно увидели. ...Ты даже на остров удалилась подальше от их глаз, а древние греки все равно шлялись поблизости, размахивая мечами»³²³. Хотя Горгоновна перевоспиталась, став красавицей, тем не

³¹⁹ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 17.

³²⁰ Афанасьева А.Н. Народные русские сказки. – М.: Художественная литература, 1982 – 1983. – С. 77.

³²¹ Королев К.М., Лактионов А.И. Античная мифология. Энциклопедия. – М.: ЭКСМО, Мидгард, 2004. – С. 237.

³²² Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 7.

³²³ Там же. С. 7 – 8.

менее, злить ее не следует: «...ее рыжие волосы зашипели. Блеснула темная, с серебристой искрой, чешуя. Крайние пряди превратились в змей»³²⁴.

Другим ярким представителем греческой мифологии является Геракл – известный герой, сын Зевса, совершивший знаменитые двенадцать подвигов. Он, как Илья Муромец, является игроком в драконобол из команды Вечности. В изображении известного греческого героя Д. Емец не отходит от оригинального мифа: «На плечах – шкура немейского льва. А какая дубина в руках! <...> Геракл держится в воздухе...на поясе Ипполиты!»³²⁵ Благодаря упоминанию писателем пояса Ипполиты (в греческих мифах его носила царица амазонок) автор позволяет читателю вспомнить не только самого древнегреческого героя, но и все его героические приключения.

Вводит в свою фэнтезийную реальность Д. Емец и двух греческих богов Гермеса и Диониса (он же Вакх). Оба персонажа также являются игроками команды Вечности. Никаких новых черт героям писатель не придает, лишь дает ознакомительную справку в своей юмористической манере: «Гермес. Был у греков богом, выполнял кучу секретных поручений, окончательно затуманивших его основное предназначение <...> Дионис – Он же Вакх, он же Бахус... <...> Посмотрите на плющ, которым у него переплетены волосы! А на гроздьях спелого винограда, которыми заправляется его огромный рог, на котором он летит навстречу ветру!»³²⁶

Рассматривая роман Д. Емца «Таня Гроттер и молот Перуна», нужно отметить, что сюжет произведения никак не связан с первоисточником – английским циклом Дж. Роулинг «Гарри Поттер». И хотя в центре романа Д. Емца также лежит конфликт между добром и злом, он раскрывается не через противостояние главного героя со злом (как у Дж. Роулинг), а благодаря битве между древними славянскими богами. Это боги Перун, «бог-

³²⁴ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 30.

³²⁵ Там же. С. 345.

³²⁶ Там же. С. 346.

громовержец, покровителем князей и дружин»³²⁷, и Триглав, «трехголовый бог славян, владыка трех царств: неба, земли и ада»³²⁸.

Центральное место в произведении занимает мотив подмены одного божества другим. Сам роман начинается с интриги (в некотором роде детективной) как это характерно для фэнтези. Трижды нарушается магическая защита острова Буяна, три раза появляются загадочные символы на защитном куполе школы, и, наконец, трое учеников школы Тибидохс лишаются того, чем больше всего дорожат. В результате ГробыняСклепова теряет способность к магии, ГуняГломов – силу, Катя Лоткова – красоту.

Несколько раз повторяющаяся троичная символика указывает на ключевую особенность одного из языческих богов – Трояна: *«В сказке одна из голов Трояна пожирает людей, другая – скот, третья – рыбу, путешествует же он ночью, боясь солнечного света»³²⁹.*

Таким образом, мы видим, что писатель заранее намекает своим читателям, о каком божестве идет речь. Однако то, что Триглаву долго удается вводить в заблуждение не только юных магов, но и опытных чародеев школы Тибидохс, указывает на огромную мощь древней силы. Его цель – заставить волшебников произнести уничтожающее заклинание, которое погубит Перуна, сотрет защиту острова Буяна и выпустит силы Хаоса (зла) наружу. Тогда Троян станет главным богом и будет править миром. Автор подчеркивает, что перед такой силой практически бессильны смертные, даже если они маги.

В романе «Таня Гроттер и молот Перуна» Д. Емец изображает Триглава, или Трояна, как бога царства мертвых. *«Внезапно огонь погас, пламя опало – перед ними, уже не скрываясь под чужим обликом, стоял Триглав. Ветер теребил золотую вуаль на трех его лицах. <...> Даже вашему заклинанию не обуздать того, кто древен, как сама Смерть»³³⁰.*

³²⁷ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 241.

³²⁸ Там же. С. 284.

³²⁹ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 430.

³³⁰ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 389.

Однако остров и маги будут спасены, благодаря добровольной жертве главной героини: *«Раньше, чем она осознала, что собирается сделать, Таня бросилась к щиту и, опережая Сарданапала, опустилась на колени. – Я умру вместо Сарданапала! Только никого больше не убивай!»*³³¹

Вводя в повествование мотив жертвенности собой ради других, Д. Емец обращается к архетипу искупления греха (как К. Льюис в цикле «Хроники Нарнии»). В романе «Таня Гроттер и молот Перуна» поступок главной героини исправляет ошибки прошлого и помогает девочке еще раз перейти с темного отделения (на котором она пробыла чуть меньше года) на светлое.

Главный же обман романа раскрывается с помощью мифологического артефакта – зеркального щита Персея, отражающего любую магию. Приходит настоящий Перун: *«На песок, жаркая и сияющая, опустилась золотая колесница со среброголовым и златоусым богом»*³³², –и происходит великая битва двух богов (которая является аллегорией на конец мира): *«Теперь они стояли друг против друга. Жизнь и смерть. Свет и тьма. Ярость и покой. Натиск и мудрость. <...> Тане чудилось: небо разверзлось и слилось с океаном. <...> Перун и Триглав были уже так громадны, что от копыт коня трехликого бога океан выходил из берегов, Луна же была лишь одним из огненных колес в колеснице Перуна»*³³³.

Заканчивается битва проливным дождем, то есть победой Перуна. В данном случае Д. Емец отсылает нас к славянскому мифу, суть которого передает словами академика Сарданапала: *«После победы Перуна над врагом всегда высвобождаются воды... Вода – это кровь, вода – это жизнь. Мокошь, Додола, Марена, сколько бы имен у нее ни было»*³³⁴.

Рассматривая произведения Д. Емца, нужно отметить, что кроме языческих и мифологических богов и героев, во «вторичном мире» с

³³¹ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 388.

³³² Там же. С. 398.

³³³ Там же. С. 412.

³³⁴ Там же. С. 427.

волшебниками соседствуют мифологические существа: драконы, русалки, купидоны, джины, нежить и многие другие.

Например, джина Абдуллу писатель сделал заведующим библиотекой в Тибидохсе. Он готов наложить смертельное проклятье на любого нерадивого студента, забывшего сдать книгу вовремя или испортившего ее. Внешне он *«походил на плотный сгусток тумана. Семь бородавок на щеках и на лбу, огромная чалма. Само лицо было белое, плоское как блин. Черты появлялись на нем внезапно – то глаз всплывал, то рот...»*³³⁵

Может показаться странным, что такое чудовище находится рядом с детьми, но жанр фэнтези не был бы таковым, если бы не имел двойного дна. Речь идет о самой библиотеке школы: *«А книги, что тут были за книги! Некоторые были прикованы цепями. Другие, точно броненосцы, ползали по полу. Третьи стремительными стайками порхали под потолком»*³³⁶.

Одним из самых хорошо узнаваемых мифологических существ является дракон, *«сказочное чудовище в виде крылатого огнедышащего змея»*³³⁷. Нужно сказать, что драконы – излюбленные существа многих писателей в жанре фэнтези и даже фантастики. Также мы можем часто встретить их в народном фольклоре. Некоторые ученые, такие как В.Я. Пропп, А. Леруа-Гуран, считают, что мифологический образ европейского дракона сформировался, когда символы зверей-тотемов племени уступили место богам, соединяющих в себе человеческие и животные черты. По мнению исследователей, в драконе соединены два противоположных воплощения: птицы и змеи. (Образ китайского дракона в европейской литературе используется крайне редко, и поэтому его мы в рамках данного исследования не рассматриваем.)

В славянском фольклоре был широко распространен образ крылатого змея (Змея Горыныча), уносящего прекрасную деву. Также дракон мог выступать в виде стража сокровищ или воды, которая в засушливый год была

³³⁵ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – С. 152.

³³⁶ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 151.

³³⁷ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 37.

ценнее золота. Нужно отметить, что каждый народ имел свои легенды и мифы о летающих змеящихерах. Общей для всех чертой была лишь победа героя (или божества) над драконом. Со временем мифологический мотив сражения героя со змеем из фольклора перешел в жития святых, например, житие о святом Георгии Победоносце, который поразил дракона и спас плененную царевну.

В своем цикле Д. Емец весьма подробно описывает драконов как свирепых, но очень красивых существ. Он представляет читателю огромное количество видов крылатых ящеров, чем не могут похвастаться другие писатели. Например, дракон сборной Вечности Змиулан (который, как и вся команда, является духом, получившим тело лишь на время матча) имеет *«длинное и гибкое туловище, сияющую чешую... и казалось, был соткан из испепеляющего огня. <...> Множество коротких крыльев, тоже точно вылепленных из огня, были разбросаны во всей длине его туловища, начиная от головы и заканчивая гибким хвостом»*³³⁸.

Дракона, относящегося к другому виду (и живого), зовут Ртутный: *«...золотистая чешуя сверкала на солнце, а из ноздрей вырывался дым – верный признак того, что дракон не в духе. Размерами он втрое превосходил крупную лошадь. От ударов его кожаных крыльев поднимался вихрь, и в глаза ребятам летел песок. В красных голодных глазах дракона читалось желание сделать из всякого хорошо прожаренную котлету собственного приготовления»*³³⁹.

Самому же главному дракону в Тибидохсе писатель дал имя Гоярыня. Исходя из его имени, мы можем судить, что это переработанный автором прообраз Змея Горыныча, персонажа русских народных сказок и былин. *«Гром гремит да свищет молния – А как летит Змеище Горынище, О двенадцати хоботах»*³⁴⁰.

³³⁸ Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 348.

³³⁹ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 171.

³⁴⁰ Русские народные сказки с иллюстрациями И.Я. Билибина / Под ред. Н.В. Астаховой. – М.: Белый Город, 2011. – С. 31.

Следующий мифологический персонаж – Купидон – *«мифологический герой, он олицетворяет страсть и любовь <...> сын богини любви – Афродиты (на римский манер Венеры)»*³⁴¹. В эпоху Возрождения его образ соединили с ангелом, и так появился Амур. *«Красивый нагой мальчик, с длинными кудрявыми волосами. Он имеет за спиной крылья и плотное нежное тело <...> всегда носит с собой лук и стрелы»*³⁴².

В мире Гроттер возвышенный образ «посланника любви» снижен до обычного разносчика писем, (вместо сов в книгах о Гарри Поттере). Эти маленькие крылатые почтальоны работают не бескорыстно, а за сладости. На вид они миловидны, носят красные подтяжки, сумку для писем и лук со стрелами. И хотя их первичная функция – соединять сердца – изменяется писателем, все же они ее полностью не утрачивают, хотя она приобретает комичный вид. Так, в первом романе о Тане Гроттер купидончик заставляет сухого завуча Поклепа Поклепыча влюбиться в русалку. *«На самом деле тут все проделки купидонов – мерзких карапузов с луками! Наверняка он им чем-то досадил, а они в ответ где-нибудь подкараулили его и пустили любовную стрелу. А в русалку – отвратную стрелу, чтобы она на него и смотреть не хотела»*³⁴³.

Рассмотрим также нескольких представителей нежити: кикимору и болотного хмыря. В славянской мифологии кикимора – *«вредный дух, живущий в доме, дающей о себе знать шумом и различными проделками. Кикимору обычно представляют существом небольшого роста – крохотной старушкой или маленькой женицой с длинной косой, неряшливо одетой»*³⁴⁴. Если кикимору задобрить, она могла помочь спрясть за девушку пряжу, а если разозлить – она испортит готовую работу.

Однако Д. Емец изображает кикимору иначе: *«маленькой дамочки с бугристым фиолетовым носом и зелеными волосами. Ступни у шипящей*

³⁴¹ Королев К.М., Лактионов А.И. Античная мифология. Энциклопедия. – М.: ЭКСМО, Мидгард, 2004. – С. 196.

³⁴² Там же. С. 196 – 197.

³⁴³ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 406.

³⁴⁴ Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 64.

дамочки были престранные – плоские и весьма смахивающие на ласты. Пленница шипела, плевалась, щелкала треугольными зубами и пыталась лягнуть...»³⁴⁵

Что касается хмырей, то в славянской мифологии их называли болотницами, так как они заманивали людей в трясину. Однако у Д. Емца этот персонаж обладает новыми чертами: *«...клетку, в которой бесновалось небольшое противное существо, поросшее жесткой шерстью, с желтыми рожками и неприятным, словно крысиным, хвостом. <...> Перед вами один из типичных представителей нежити – хмырь болотный...<...> Неприятное, нечистоплотное существо, подпитывающееся энергией тех, кого оно заставляет страдать. Владеет начальными речевыми навыками и слабыми телепатическими способностями»³⁴⁶*. Проанализировав данный фрагмент, мы делаем вывод, что писатель использует принцип демифологизации для интерпретации мифологического образа своего персонажа.

В тексте повествования рассматриваемых нами книг и всего цикла «Таня Гроттер» встречаются сказочные артефакты: скатерти-самобранки, ковры-самолеты, перо Жар-птицы и т.д. Даже волшебное кольцо Тани является не просто инструментом, при помощи которого она колдует, но обладает также способностью разговаривать: *«...я кольцо Феофила Гроттера. Он подарил мне свой голос, свой характер и способность разговаривать пять минут в день»³⁴⁷*. Характер Таниного дедушки, нужно сразу отметить, непростой, однако его ворчливые реплики вносят элемент нравоучения и усиливают комичный момент повествования.

Что же касается других артефактов, то все они немного отличаются от тех, что мы привыкли видеть в сказках. Например, скатерти-самобранки у Д. Емца делятся на виды: скатерти, производящие сладости и пироги; скатерть – манная каша; поставляющая только котлеты и соленые огурцы,

³⁴⁵ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 10.

³⁴⁶ Там же. С. 166.

³⁴⁷ Там же. С. 16.

как у друга Тани Вани Валялькина, и т.д. Тем самым писатель делает магические вещи более привычными для нашей действительности, усиливая пародийный момент.

Нужно отметить, что жизнь в Тибидохсе далеко не такая мирная, как в Хогвартсе. Вместе с учениками в школе также живут привидения, которых нужно отпугивать заклинаниями, иначе они могут замучить до смерти. *«По коридорам Тибидохса ходит невидимый Раздирало, воеет, хрипит и творит что придется <...> Деревянная Баба, Безглазый Ужас, пустая Инвалидная Коляска, летающее Гробовое Покрывало, замораживающие Капканы, Статуи-душител... <...> А Безымянный Подвал? Ну а Исчезающий Этаж тоже мелочь? Мы до сих пор не знаем, что стало с теми двумя балбесами, которых угораздило туда пробраться. И наконец, что ты скажешь о Жутких Воротах?»*³⁴⁸

На наш взгляд, писатель не случайно «заселяет» школу таким обилием недружелюбных призраков и обязывает подростков-магов самим защищаться от нежити и привидений. Тем самым Д. Емец подготавливает своего читателя к трудностям, с которыми тот может столкнуться в реальной жизни, в легкой игровой манере учит противостоять им.

Таким образом, проанализировав книги «Таня Гроттер и магический контрабас» и «Таня Гроттер и молот Перуна», мы выявили вплетенные в сюжет повествования мифологические мотивы, принадлежащие как славянской, так и древнегреческой мифологии. Кроме того, в ходе исследования нами были выделена эстетико-воспитательная функция – одна из самых важных в русском детском фэнтези. Благодаря ей подросток получает возможность лучше ориентироваться в современной действительности и становится полноценной личностью.

³⁴⁸ Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – С. 11 – 12.

3.3. Синтез фольклорных и мифологических образов в произведениях

Т. Крюковой: «Узник Зеркала» и «Лунный рыцарь»

«Российской Астрид Линдгрен»³⁴⁹, – так называют литературные критики детскую писательницу Тамару Крюкову, и с этим заявлением трудно спорить. Т. Крюкова хорошо знает современных детей, ведет с ними активную переписку, устраивает частые встречи. Писательница не раз заявляла: *«Я пишу для детей, чтобы передать им ту доброту, любовь и улыбки, которыми меня щедро наградило мое детство. Я хочу, чтобы они полюбили этот мир так же, как люблю его я»*³⁵⁰. Благодаря такому отношению читателю, установленной с ним тесной взаимосвязи, книги Т. Крюковой популярны у детей и занимают отдельное место среди обилия произведений в жанре детского фэнтези.

На наш взгляд, они притягивают тем, что писательница умеет *«перевоплощаться в ребенка <...> и видеть мир его глазами»*³⁵¹. Т. Крюкова, создает свои произведения с ориентиром на интересы детской (и лишь затем подростковой) аудитории. Она часто начинает писать книги в сказочном ключе, но постепенно выходит за рамки жанра сказки, и создает на его базе фэнтезийные произведения с вплетенными мифологическими, религиозными и фольклорными мотивами.

Кроме того, писательница не раз подчеркивала, что пишет о подростках и поэтому ее произведения могут быть интересны взрослому читателю. *«Мои книги о людях, – говорит Т. Крюкова, – когда их читает старшее поколение, оно вспоминает себя в этом возрасте. Учится лучше понимать своих детей, внуков. Когда читают подростки, они видят, что не одиноки, что мир, в общем-то, полон людей таких, как они. <...> Это два*

³⁴⁹ Цит. по: Фант-Азия Тамары Крюковой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gorlib.ru/newitems/bkshow/krukova/about.php> (дата обращения: 21.02.2015).

³⁵⁰ Крюкова Т.Ш. Кем я не стала, или как я пришла к писательству // Фант-Азия Тамары Крюковой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/newsite/aboutbio2.htm> (дата обращения: 18.01.2015).

³⁵¹ Кузнецова Ю. Нужно видеть мир глазами ребенка // Фант-Азия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/tint54.htm> (дата обращения: 10.02.2015).

*мира. И я хочу, чтобы они сблизилась»*³⁵². По мнению писательницы, именно чтение развивает воображение, фантазию, личность человека, и мы полностью разделяем данную точку зрения.

Наконец, главной чертой всех произведений Т. Крюковой, на наш взгляд, является самобытный сюжет, не ориентированный на романы зарубежных писателей-фэнтезистов.

Первая детская книга Т. Крюковой была опубликована в 1989 году, но сама писательница считает началом своей творческой карьеры 1 апреля 1996 года. В это время сразу в трех московских издательствах вышли три ее книги: «Сказки Дремучего леса», «Проучу!» и «Хрустальный ключ». Следом появилась увлекательная сказочная повесть «Гордячка» (1997), а затем стали выходить ее продолжения («Залятье гномов» (1997), «Кубок чародея» (1999), «Узник Зеркала» (2002) и т.д.), что развивало одну историю в целую сагу.

Несмотря на то, что первые три книги написаны Т. Крюковой в жанре волшебной сказки с вкраплением фольклорных мотивов, в романе «Залятье гномов» начинают появляться фэнтезийные элементы. Мы считаем, это происходит благодаря введению в сюжет повествования переработанных писательницей мифологических сюжетов и религиозных мотивов. В результате получается настолько интересный и причудливый мир, что он вовлекает в повествование с первых же страниц, захватывая и овладевая вниманием читателя.

На наш взгляд, ярче всего фольклорные мотивы и мифологизмы проявились четырех последних книгах саги «Гордячка»: «Узник зеркала» (2002), «Лунный рыцарь» (2003), «Волшебниц с острова Гроз» (2004), «Черный альбатрос» (2009). Именно их мы выбрали для исследования, чтобы показать принадлежность данных произведений к жанру детского фэнтези и

³⁵² Киселев В. Центр развития русского языка «Клуб профессионалов» (интервью с Т.Крюковой). // Фант-Азия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/tint28.htm> (дата обращения: 09.03.2015).

проследить, как раскрываются мифологические и сказочные мотивы на их страницах.

Исходя из теоретической базы исследования жанра детского фэнтези, (рассмотренной нами в первой главе диссертационной работы), мы делаем вывод, что одной из главных особенностей фэнтезийной истории является способ попадания героев во «вторичный мир» из реальной или условно-реальной действительности. Однако книги Т. Крюковой обладают той же чертой, что и трилогия Дж. Толкиена «Властелин колец» – «вторичный мир» писательницы является единой придуманной реальностью и не имеет связи с нашим миром. Во «Вторичном мире» Т. Крюковой живут мифические существа (гномы феи, единороги и т.д.) и персонажи сказок, мифов (принцы, прорицатели, чародеи, ведьмы, маги, боги). Причем наличие данных созданий и героев в вымышленной реальности писательницы воспринимается читателями как сам собой разумеющийся факт.

Основываясь на вышесказанном, мы можем отнести книги Т. Крюковой к жанру «высокой» фэнтези, по определению М.И. Мещеряковой (произведения, где писатель изображает *«полностью вымышленные миры относятся к высокой фэнтези»*³⁵³, например, трилогия Дж. Толкиена «Властелин колец»). Мы же относим данные произведения к жанровой модификации «детское фэнтези», так как главными героями являются дети (согласно определению данного жанра, наличие героев-детей – одна из его первостепенных особенностей).

В основе первого из исследуемых нами романов, «Узника зеркала», лежит обычный на первый взгляд сюжет: принц Глеб заколдован и обречен вечно выглядеть двенадцатилетним мальчиком. Произведение начинается следующим образом:

«Лишь одно очертание оставалось неизменным, ибо это было вовсе не облако, а гора судеб, под названием Фатум. У нее нет основания, и висит

³⁵³ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. Монография – М.: Мегатрон, 1997. – С. 162.

она между небом и землей. Лишь изредка в предрассветные часы погожего утра, Фатум является взорам людей...<...> Говорят, удача улыбнется каждому, кому посчастливится разглядеть прекрасный белый дворец...»³⁵⁴

Изначально Т. Крюкова органично вплетает миф в художественную реальность своего мира. Легенды о *Горе кудесниц* (или: мойр, судениц, пэрий, фей) существуют еще с древних времен и уходят корнями в язычество. Затем они перешли в фольклор и детские сказки. Как мы уже говорили в первой главе, миф является основным жанрообразующим компонентом фэнтези.

К характерной особенности жанра фэнтези относится также один из центральных мотивов – *мотив квеста* (поиска). По мнению Д.С. Лопухова, *«любое произведение, в котором невозможное соседствует с возможным и есть фэнтези <...> в основе сюжета лежит поиск – т.е. квест»³⁵⁵*. На наш взгляд, данное определение несколько поверхностно, хотя и указывает на основную мысль фэнтезийной истории: на долю ее героев всегда выпадают странствия. Так было в книгах К. Льюиса «Хроники Нарнии», в трилогии Ф. Пулмана «Темные начала», в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма», в некоторых книгах цикла Д. Емца «Таня Гроттер» – идея пути проходит красной нитью через все повествование.

Не становятся исключением и книги Т. Крюковой «Узник зеркала», «Лунный рыцарь». В них мотив квеста раскрыт полностью в соответствии канонами жанра. В «Узнике зеркала» он выражен через двойственный поиск магического предмета – *Зеркала судеб*, – и неизвестного места – *мира Зазеркалья*. Данные символы тесно связаны между собой, без одного не возможно существование второго.

Во «вторичном мире» Т. Крюковой каждый человек может после смерти пройти через Зеркало судеб: *«Когда у человека заканчивается земной путь, те, кто вершил зло и жил не по совести, должны предстать перед*

³⁵⁴ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 176–177.

³⁵⁵ Лопухов Д.С. Что такое фэнтези? // Русский журнал – 2006. – №7. – С. 18.

Зеркалом Суда. Оно показывает все грехи, даже самые потаенные...»³⁵⁶. Исходя из описания данного элемента, мы можем сделать вывод, что Зеркало судеб является архетипом *Страшного суда* (что также выходит из его второго названия, *Зеркало суда*).

Концепцию Страшного суда по-разному рассматривают в каждой религиозной конфессии. Например, в основе христианского учения лежит идея о «втором пришествии» Христа на землю, после чего он воскресит всех умерших и навсегда отделит всех праведников от грешников. *«Весь суд отдал Сыну.... и дал Ему власть производить суд, потому что Он есть Сын человеческий»³⁵⁷.*

Иудеи верят, что в день Страшного суда будут воскрешены все мертвые и снова смогут жить на земле. У мусульман об этом рассказывается в одной из сур Корана: *«судный час не наступит до тех пор, пока не сразятся две огромные армии, которые понесут большие потери; <...>... все получают по делам их....<...> Когда он придет – ведомо лишь Аллаху...»³⁵⁸*

Таким образом, мы можем сделать вывод, что Т. Крюкова вводит в повествование весьма серьезный религиозный символ, что характерно для многих фэнтезийных произведений. Однако она сознательно снижает значимость данного архетипа, подчеркивая тем самым, что ее книга рассчитана на детское восприятие. В связи с этим писательница не может позволить себе излишнее религиозное морализаторство, но она показывает (на примере одного из «узников Зеркала»), что происходит с теми, кто выбрал тьму:

«Однажды, когда Беридар был еще мальчишкой ... заболел мечтой о богатстве и почестях. <...>Сын простого скорняка...рос, и вместе с ним росло его презрение к отцу...к его ремеслу. <...>

³⁵⁶ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 257.

³⁵⁷ Библия: Новый Завет. Евангелие от Иоанна 5:22 // United Bible Societies – 1991.

³⁵⁸ Коран: Сура Аль-Араф 7:187 / Пер с араб. Б.Шидфар. // Mardjani Foundation – 2012.

– При дворе полно плутов и мошенников, которых все считают почтенными людьми, - усмехнулся Беридар.

– А по мне лучше жить со спокойной совестью, – заключил отец.

– Что такое совесть? Выдумка для неудачников! Я отдал бы душу, чтобы получить почести и богатства!»³⁵⁹

В обмен на душу Беридар получил волшебное зеркало, делающее его невидимым, что возвысило его до титула Тайного Советника. Но однажды, захотев жениться на скромной и честной девушке (королевской фрейлине), он получил отказ. Решив отомстить, он украл из покоев королевы драгоценное кольцо и спрятал в комнату бедняжки. Ее выставили с позором, а она, не выдержав бесчестия, кинулась с башни: «В тот же день... <...> ...он прочитал заклинание, и Зеркало поглотило его, сделав своим пленником»³⁶⁰.

Рассматривая Беридара, мы можем сказать, что это собирательный образ, в доступной детскому пониманию форме демонстрирующий основные пороки общества: лживость, зависть, подлость, жадность (до власти и денег).

Кроме него, есть еще двое узников Зеркала «навсегда застрявших в этом мире. Каждый из них пришел к Зеркалу суда до срока...<...> ...уйти обратно уже не смогли, так как каждый совершил тяжкие проступки и поэтому они навсегда останутся пленниками Зеркала»³⁶¹.

Тремя узниками (аллюзия на религиозную троичную символику) являются: обманщик и убийца **Беридар**; гордец и себялюбец **Нарцисс**; **Ледяная Дам**, герцогиня Агнесса, жаждущая власти любой ценой.

Нетрудно догадаться, что образ юноши **Нарцисса** берет свое начало из древнегреческого мифа: «Нарцисс был гордым, самовлюбленным юношей. Он отвергал любовь всех. <...> Разгневалась богиня любви Афродита ...и наказала его, влюбив в собственное отражение»³⁶². Согласно легенде,

³⁵⁹ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 268–269.

³⁶⁰ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 271.

³⁶¹ Там же. С. 260.

³⁶² Кун Н.А. Мифы древней Греции. – М.: ЭКСМО, 2009. – С. 141.

Нарцисс умер, томимый голодом и жаждой, а его тело превратилось в цветок смерти – нарцисс. Однако Т. Крюкова трансформирует первоисточник, показывая, что и после смерти душа Нарцисса вынуждена терпеть те же муки – вечно смотреть на свое отражение, – но уже не чувствуя никакой радости.

Тем самым писательница знакомит своих читателей с сюжетом греческой мифологии и предостерегает их, показывая, что отрицательные качества характера могут не только повлиять на жизнь человека, но и погубить его душу. Таким образом Т. Крюкова реализовывает в своем произведении две главные функции детского фэнтези: воспитательную и информативную.

Ледяная Дама (герцогиня Агнесса) – женщина, которая «до капли выпивает тепло из каждого, кто ее коснется»³⁶³. Она никогда никого не любила и мечтала лишь о королевской власти. Отталкиваясь от описания Дамы, можно с уверенностью сказать, что ее прообразом послужил персонаж из известной сказки Г.Х. Андерсена («Снежная королева»): «Поцелуй ее был холоднее льда, пронизал его холодом насквозь и дошел до самого сердца. На миг Каю показалось, что вот-вот он умрет... <...> Теперь сердце его должно было превратиться в кусок льда!»³⁶⁴

Рассмотрим также сам мир Зазеркалья. В произведении Т. Крюковой он представлен как страна, где «живут люди-отражения. В том мире все призрачно и ничто не реально, кроме опасностей... <...> ...место между бытием и вечностью»³⁶⁵. Исходя из данного отрывка, мы можем сделать вывод, что мир Зазеркалья является архетипом *Чистилища*, что вновь отсылает нас к религиозным символам.

Наиболее полное описание чистилище дается в «Божественной Комедии» А. Данте. В данном произведении вход в чистилище охранял ангел, (начертавший на лбу героя цифру семь – по количеству смертных грехов), а в Зазеркалье стражами являются: «медведь с огромным ключом,

³⁶³ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 357.

³⁶⁴ Андерсен Г.Х. Снежная королева. – М.: ЭКСМО, 2014. – С. 28.

³⁶⁵ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 259.

висящим на цепочке у него на шее, лисица со свитком бумаги и пером в лапах и кот, поигрывающий костяшками счетов»³⁶⁶.

Возникает закономерный вопрос: почему именно этих зверей выбирает Т. Крюкова? Ответ на него кроется как в славянских мифологических традициях, так и поверьях других народов (например, в Египте кошка почиталась как священное животное). Считается, что у кошек девять жизней и они являются проводниками в царство мертвых. То есть они сразу же существуют в двух мирах. Именно поэтому писательница доверяет *коту* подсчет человеческих грехов и вынесение по ним наказания, так как от него ничто не сможет укрыться.

Что касается другого персонажа, *лисы*, записывающей все грехи людей, то в фольклорной традиции она всегда олицетворяла хитрость, а значит, обмануть ее крайне сложно. *Медведь* всегда отождествлялся в народном сознании с образом первобытной, огромной силы, в связи с чем Т. Крюкова назначает его своеобразным «привратником» в мире Зазеркалья. Таким образом, введением в свое повествование данных зверей писательница показывает, что ни обмануть, ни запугать стражей невозможно, следовательно, от расплаты не уйдет никто.

Исследуя архетипический образ Чистилища, мы видим, что Т. Крюкова берет за основу идеи католического вероучения о нем. Согласно им, в Чистилище *«пребывают души людей..., нуждающихся в очищении от последствий совершенных при жизни грехов»³⁶⁷*. Их можно спасти (*«разрешиться от греха»³⁶⁸*, то есть помочь им раскаяться), если живые будут молиться за них и просить подарить им прощение.

Из мира Зазеркалья тоже существует выход, имеющий двойственную природу. Его первая часть заключается в полном раскаянии узников в своих поступках (грехах). Отпущение (или всепрощение) грехов является основой

³⁶⁶ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 256–257.

³⁶⁷ Ле Гофф Ж. Рождение чистилища / Пер. с фран. В. Бабинцев, Т. Краева. – М.: АСТ, 2009. – С. 522.

³⁶⁸ Там же. С. 524.

не только для католической, но и для христианской религии. Вторая исходит к идее искренней веры (молитве), силе любви.

«Мама! Мамочка! – крикнула Марика и в порыве отчаяния бросилась к женщине. Ледяная Дама почувствовала резкую боль, будто ее сердце пронзила молния, а потом холод вдруг отступил. <...> Короткое слово «мама» словно растопило лед»³⁶⁹.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что Т. Крюкова своими книгами ненавязчиво учит читателей основам библейских заповедей, показывает, как важно уметь найти в себе силы раскаяться и попросить прощения: *«Глеб увидел в глазах женщины неподдельное страдание. Это была совсем не та Агнесса, которую он когда-то знал. Герцогиня очень переменилась»³⁷⁰.*

Исходя из рассмотренного нами мира Зазеркалья и путешествия героев в него, мы можем сказать, что писательница обращается к концепции *миров-матрешек* (согласно которой, герои переходят из одного мира в другой). Данный мотив является классическим ходом развития сюжета в детском фэнтезийном произведении, что мы видим на примере повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» и трилогии Ф. Пулмана «Темные начала».

Кроме того, Т. Крюкова, использует прием *двойничества*, вводя в сюжет «вторичного мира» близнеца принца. Это является еще одной чертой, доказывающей принадлежность данного произведения к жанру детского фэнтези. (Данный прием был нами подробно исследован в повестях В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота», С. Лукьяненко «Мальчик и тьма»).

«В мире магии есть Зеркало, в котором заключен мой двойник. Мы не братья, но колдовство крепко связывает нас. Пока он в плену у Зеркала, я не могу вырасти. Я должен освободить своего магического близнеца....Но для этого мне нужно найти путь к Зеркалу»³⁷¹.

³⁶⁹ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 354.

³⁷⁰ Там же. С. 360.

³⁷¹ Там же. С. 194.

Из дальнейшего повествования мы узнаем, что магический «брат» Глеба (он же *Узник зеркала*) – подкидыш ведьмы (*Ведуньи из Лисьей Норы*). Последняя всеми силами старалась погубить в предысториях мать принца (королеву Злату), а после переключилась и на самого мальчика.

«Далеко в горах, в мрачной пещере, называвшейся Лисьей Норой, курился дым, варилось зелье и вокруг закопченного котла носилась юркая старушенция...<...>

*Сгуститесь, тучи колдовства,
Пусть зло войдет в свои права.
И ясным днем пусть грянет гром
Над девой с ангельским лицом»³⁷².*

Введение во «вторичный мир» произведения антигероя, то есть ведьмы, – стандартный элемент как сказочной, так и фэнтезийной истории. Однако созданная писательницей колдунья отличается от аналогичных ей персонажей в книгах других авторов. Ведунье из Лисьей Норы нужна не жизнь главного героя (что было бы типично для сказки), а его душа, что характерно именно для фэнтези, где добро и зло изображаются гораздо глубже и рассматриваются с психологичных сторон.

На основании приведенного выше отрывка мы можем считать, что Т. Крюкова обращается к религиозным мотивам, проводит аллюзию с христианскими мотивами. Ее суть заключается в том, что душу человека невозможно «купить», лишь он сам может добровольно отдать ее руки зла: *«Стоит ненависти поселиться в его сердце, как ему никогда не спасти мнимого братца и не выбраться на свободу»³⁷³.*

Не менее важным аспектом повествования является обряд кровного братания главных героев Глеба и Марики: *«Быстрым движением она провела себе по запястью. <...> Мы должны породниться. Варга не откажет тому, в ком течет цыганская кровь»³⁷⁴.*

³⁷² Крюкова Т.Ш. Залятье гномов. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 1997. – С. 43.

³⁷³ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 346.

³⁷⁴ Там же. С. 197.

Во всех традициях «кровники» считались даже более близкими людьми, чем настоящие родственники. Сам обряд «кровного братания» имеет древние языческие корни и распространен в традициях многих народов. Если же рассмотреть этот аспект с точки зрения религии, то все крупные мировые конфессии «ветхозаветного круга» (христианство, иудаизм и ислам) солидарны в одном: «...ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его»³⁷⁵.

Помимо вышеперечисленных элементов Т. Крюкова вводит в сюжет фольклорных персонажей (*Одарку, хованцев*) и элемент собственного мифотворчества – *Мельницу Зимы*. Они являются мифологическими существами (или местами), то есть теми, кто фигурирует в мифах или народных поверьях; «характеризуются отсутствием референта в реальной действительности, принадлежностью к коллективному творчеству и обладают универсальной прецедентностью»³⁷⁶. К **универсальной прецедентности** мы относим общие феномены, использующиеся в различных культурах и не единожды репродуцируемые в устных и письменных текстах.

Образ *Одарки*, согласно скандинавской мифологии, являлся своеобразным символом урожайности, «матерью урожая». Ее изображали в виде женщины с колосьями вместо волос и в чепце из капустных листьев. Встреча с ней могла сулить памятный подарок или же беду, в зависимости от поведения.

Хованцы – духи украинской мифологии, живущие на чердаке и являющиеся человеку в виде младенцев или цыплят. Считалось, что они способствуют обогащению, если их вкусно кормить хлебом, молоком, сахаром. В народе существовало поверье: тот, кто решится вывести хованца, заведомо рискует: его душа будет принадлежать дьяволу.

³⁷⁵ Библия: Ветхий Завет. Левит. 17:14. // United Bible Societies – 1991.

³⁷⁶ Амзаракова И.П., Савченко В.А. Проблема инвариантов культуры в социолингвистическом аспекте // Язык. Культура. Коммуникация. Вестник статей ИГЛУ. – М.: ИГЛУ, 2010. – С. 5.

В книге «Узник зеркала» они изображены в виде «странных коротышек с тоненькими ножками и ручками и непомерно большими ладонями. Их лица походили на пропеченные ноздреватые блины с глазами-изюминками. Одеты они были в неприметные серые армячки, а на плечи были накинuty плащи цвета сумерек»³⁷⁷.

Что касается *Мельницы*, то данное место, согласно поверьям, служило домом для мифических существ. Древние славяне верили, что на мельнице русалка моет волосы, под мельничным колесом живет водяной, а в полнолуние на заброшенную мельницу прилетают ведьмы и играют с чертями в кости. Однако Т. Крюкова изображает *Мельницу Зимы* как архетип человеческой жизни:

«Все на мельнице жизни мелется <...>

Все пройдет, как проходят века

Перемелется – будет мука»³⁷⁸.

Тем самым писательница в игровой форме высказывает серьезную мысль о бренности земной жизни, ее скоротечности. Словами второстепенного героя Мельника она объясняет данный образ: «...год начинается зимой и кончается тоже зимой. Когда человек рождается, память его подобна белому листу, и когда умирает, все уходит в забвение...»³⁷⁹

Не менее важные темы поднимает Т. Крюкова и в книге «Лунный рыцарь». Писательница касается умения людей доверять друг другу, даже если все обстоятельства указывают на обратное. Автор специально испытывает своих героев, подкидывая им непростые жизненные ситуации, чтобы наглядно продемонстрировать маленьким читателям способы преодоления трудностей. В этой книге мы видим, что даже такие добрые дети, как главные герои (Глеб и Марика) не всегда могут побороть

³⁷⁷ Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – С. 236–237.

³⁷⁸ Там же. С. 216.

³⁷⁹ Там же. С. 221.

отрицательные качества характера. Например, ревность девочки к новому другу Глеба (крестьянскому пареньку Прошке, герою-помощнику, обладающему даром ясновидения); недоверие принца к приемной матери Марики, а в какой-то момент и к ней самой.

Но главное, практически с первых строк писательница вводит магические элементы: предсказания, гадания и пророчества. Все они являются неотъемлемыми компонентами жанра фэнтези. Появляются в данной книге и новые мифические, фольклорные существа: призраки, домовые, лешие.

Как и «Узник зеркала», роман «Лунный рыцарь» начинается как легенда о лунном страннике: *«...в нем нет ни зла, ни добра. Его богатства несметны... <...> Но горе тому, кто волею судьбы стал его должником»*³⁸⁰.

Позже писательница рассказывает, что когда-то Рыцарь был королем и больше всего хотел осчастливить свой народ, *«подарив им богатство, а вместо этого принес народу лишь голод и разруху»*. *<...> ...деньги стоят меньше, чем блики на воде...<...> Я буду беспощаден ко всем, кто жаждет до денег, чтобы другие наконец поняли никчемность этих железок и бумажек»*³⁸¹.

Из данного отрывка становится ясно, что писательница показывает двойственность данного мифического героя. С одной стороны, он благороден и честен, но с другой, стал жесток, в его сердце не осталось места для любви. Введением данного персонажа в свое произведение, Т. Крюкова как бы говорит читателям, что в мире нет ничего идеального и нельзя ради добра сеять зло. Тем самым она невольно повторяет мысль С. Лукьяненко, что в мире нет абсолютного зла или добра (которая озвучена в повести «Мальчик и тьма»).

Однако одной из центральных тем становятся магические ритуалы (ворожба), совершаемые Марикой. Если в романном цикле Д. Емца «Таня

³⁸⁰ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 2.

³⁸¹ Там же. С. 28–30.

Гроттер» колдовство показано как нечто радостное, волшебное, то во «вторичном мире» Т. Крюковой все предстает иначе. Девочке приходится обратиться к «цыганской магии», чтобы доказать Глебу невиновность приемной матери.

«Гортанная речь легко и свободно слетала с ее губ, но она не понимала ни слова. Это был не цыганский, а неведомый ей язык.... <...> ...по наковальне заревом разлилось слабое свечение. Оно усиливалось, пока металл не накалился докрасна. <...> Отрешенный, далекий от мирской суеты взгляд был чужим на детском лице. Он пугал.<...>

– Целуй! Безвинного огонь не жжет!»³⁸²

В данном отрывке видно, как писательница: а) обращается к устным преданиям о традициях цыганского народа; б) показывает, что героиня обладает огромной магической силой, о которой сама не догадывается, но нет в этой силе радости; в) поднимает тему страха человека перед непознанным.

Издrevле человек пугался того, что не мог объяснить, поэтому люди так боялись колдунов и ворожей. Тема людского страха, толкающего людей на злые поступки, раскрыта Т. Крюковой в сцене сожжения главной героини по ложному обвинению в занятие черной магии. Писательница по этому поводу очень точно замечает: *«Нет ничего страшнее безумия толпы. Вокруг не нашлось ни одного сострадающего сердца, чтобы ее пожалеть»³⁸³.*

Сожжения людей (колдуний) на кострах было распространено в Средневековье и в эпоху Возрождения, что является достоверным историческим фактом. Однако корни данного мотива исходят из языческих времен. В то время считалось, что беду можно отвести, задоблив богов, принеся им кровавую жертву (черную курицу, свинью, барана, быка). Кроме того, мотив сожжения органично вписался в обрядовую культуру древних народов. Самый известный языческий ритуал, дошедший до наших дней,—

³⁸² Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 97–98.

³⁸³ Там же. С. 286.

сожжение чучела Масленицы, символа Зимы (прощание с ней и встречи весны). Используя, данный элемент в своем произведении, Т. Крюкова, показывает как исторические и фольклорные мотивы могут трансформироваться и переплетаться во «вторичном мире» фэнтезийной истории.

Сказочным мотивом, использующимся писательницей в «Лунном рыцаре», является обет молчания, который добровольно принимает героиня. Если она заговорит, то будет обречена *«вечно бродить возле кузни ни живая ни мертвая»*³⁸⁴. Данный мотив наиболее ярко обыгрывается в сказке Г.Х. Андерсена «Дикие лебеди». По сюжету, ради спасения братьев героине пришлось плести крапивные рубахи и при этом не говорить ни слова. Вводя во «вторичный мир» этот элемент, Т. Крюкова тем самым подчеркивает значимость доброго поступка героини, показывает храбрость и силу духа девочки.

Следующие обращение Марики к колдовству происходит в той же заброшенной кузне. Ей предстоит суровое испытание – спасение духа палача-кузнеца, умершего без покаяния. Освобождение томящейся души от вечного скитания, возможность дать ей желанный покой отсылает нас к использованию христианских мотивов в романе. В «Лунном рыцаре» писательница вновь изображает загробный мир: ад и рай. Только находятся они в одном месте. На наш взгляд, в этом заложена основная мысль Т. Крюковой – наказание мы себе выбираем сами – по делам.

«Марика прошептала молитву и пошла легко и свободно, словно у нее выросли крылья. Пустоты больше не было. Вокруг по-прежнему зияло ничто, но впереди черноту распорол луч света. <...>

– Смотри, там свет! – радостно воскликнула девочка.

– Это огонь костров, – глухо отозвался кузнец.

– Да нет же! Это небесный свет. Видишь?

³⁸⁴ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 200.

– *Там Врата. А за ними чад и пламя, – дрожащими губами произнес кузнец.*

– *Нет там никакого чада. Неужели ты не видишь? – удивилась Марика....»*³⁸⁵

Здесь появляется архетипический образ *Врат смерти*. Их стражи – не приветливые звери из Зазеркалья, а беспощадные черные грифы, ждущие души грешников (явно прослеживается аналогия с гарпиями из третьей книги Ф. Пулмана «Янтарный телескоп»). Однако они справедливы и готовы дать шанс на искупление грехов, если человек сможет пожертвовать самым дорогим ради другого. В таком случае он получит прощение и покой в водах Леты.

В мифологии река Лета дарует забвение и избавление от всех воспоминаний, как радостных, так и тяжелых. Это своего рода очищение, к которому можно прийти только через страдание (катарсис). К образу реки забвения Т. Крюкова уже обращалась в книге «Заклятье гномов»: «...из пелены тумана возникла река. <...> Сколько поколений приходило на Землю и уходило, канув в Лету, в вечное забытье!»³⁸⁶

В своих книгах Т. Крюкова делает акцент на готовности принести себя в жертву ради другого, причем не близкого человека. Писательница показывает также, что одного желания помочь кому-то может быть недостаточно. Нужно быть готовым заплатить за свою просьбу высокую цену. Если же не готов, то лучше не просить, не искушать судьбу. Тем самым она способствует развитию в ребенке чувства ответственности за свои поступки и слова.

«Я так хочу, чтобы он тоже увидел свет!» – подумала Марика, провожая кузнеца взглядом, и вдруг отчетливо услышала:

³⁸⁵ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 306.

³⁸⁶ Крюкова Т.Ш. Заклятье гномов. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 1997. – С. 276.

– *"Будь осторожна в своих желаниях". Голос звучал как будто в ней самой, точно чья-то мысль без слов возникла в ее сознании. <...>*

"А если он не готов к свету?" – получила она неслышимый ответ.

"Конечно, готов, он же спас меня!" – воскликнула Марика»³⁸⁷.

В этом месте произведения мы ясно видим, что сказка полностью исчезает, уступая месту фэнтезийному повествованию, над которым довлеет рок – неотъемлемый элемент фэнтези.

«На глазах у кузнеца блеснули слезы. Врата смерти уходили в небытие. Его ждало вечное скитание во мраке. Арка почти исчезла, когда сверху вдруг ударил яркий луч....<...> Вместо антрацитовых ворот перед кузнецом разлилось голубое сияние, за которым поблескивали воды Леты, реки забвения.

– Что это? – обескуражено спросил кузнец.

– Иди. Ты прошел испытание, и Врата открыты для тебя, – произнес Голос. <...>

– Ты пожертвовал самым дорогим, чтобы спасти девочку, и тем самым искупил свои грехи. Ты больше не палач»³⁸⁸.

Что касается введенных писательницей мифических персонажей, то они представлены в виде лесных и полевых духов: *Лесовухи* и *Мелиссы-пасечницы* (прообраз *Полудницы*). *«Молодая, круглолицая, что называется кровь с молоком, Мелисса была одета в травянисто-зеленое платье, схваченное на талии ремешком из ржанных колосьев. <...> ...только волосы ...покрывал пчелиный рой...»³⁸⁹*

В мифологии древних славян *Полудницей* являлся «шаловливый дух девы, работающей в поле и строго следящей, чтобы в полдень никто не работал»³⁹⁰. Существовало несколько преданий, рассказывающих о встрече с ним. В первом случае нужно перетанцевать деву, во втором – отгадать ее

³⁸⁷ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 306–307.

³⁸⁸ Там же. С. 314.

³⁸⁹ Там же. С. 321.

³⁹⁰ Мудрова И.А. Словарь славянской мифологии. – М.: Центрполиграф, 2010. – С. 178.

загадки. Если человек победит, то получит полевой клад, а Полуденная дева будет помогать ему все лето. Если же проиграет – защекочет до смерти.

Лесовуха – модифицированный Т. Крюковой образ лешего (хранителя и хозяина леса): «...сухая коряга зашевелилась и обернулась сгорбленной от древности старухой. Истлевшая одежда висела на ней лохмотьями и походила на растрескавшуюся кору»³⁹¹.

Писательница сохраняет в своем Лесовухе основную функцию *Лешего* – «шутить» над человеком: завести в чащу, долго кружить на одном месте, либо оседлать его как коня и скакать на нем по лесу: «...вскочила ему на закорки и, оседлав, бойко прикрикнула: – Вперед, залетный! <...> Сбиваясь с дыхания, он спотыкался о торчащие из-под земли корневища, но старуха, будто не замечая его усталости, с гиканьем и хохотом, гнала все глубже в чащу»³⁹². В награду Глеб получает заговоренный еловый клад, чем подтверждает основной закон фэнтезийной реальности (за каждый поступок воздается соответственно).

Характерным для фэнтезийного сюжета приемом является неожиданный (для читателя) поворотный момент в повествовании. Например, Т. Крюкова вводит в свою историю нового персонажа, *некроманта* (то есть бессмертного). «У него был взгляд древнего старца, в бороде поблескивала седина, хотя на лице не было ни единой морщинки»³⁹³. Появление данного героя, неожиданное перемещение Марики на морской корабль никак не объясняется и воспринимается читателем как норма. Так и должно быть по канонам фэнтези.

Вновь писательница обращается к концепции «миров-матрешек» – новым миром является остро Гроз. «Остров Гроз не был обозначен ни на одной карте. Укрытый от людских взоров, он существовал в ином измерении...<...> На острове жили маги»³⁹⁴.

³⁹¹ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 320.

³⁹² Там же. С. 46.

³⁹³ Там же. С. 324.

³⁹⁴ Там же. С. 329–330.

Писательница считает, что введение нового мира во «вторичную реальность» помогает динамично развиваться фэнтезийной истории. *«Дети быстро растут, – говорит Т. Крюкова в одном из своих интервью. – А значит, и моим героям надо развиваться. Теперь они смогут сразиться с еще более опасными силами. Но нельзя забывать, что главный бой идет всегда внутри нас. И необходимо помочь подросткам разобраться в себе»*³⁹⁵.

Нужно сказать, что главная героиня Марика являет собой архетип чудесного ребенка, (который раскрывается в книге «Волшебница с острова Гроз» и будет подробно нами рассмотрен в следующем параграфе). Исследуя данные произведения, мы видим, что все испытания героиня преодолевает без помощи каких-либо магических предметов. У нее нет ни волшебного кольца, как у Тани Гроттер из цикла Д. Емца, ни рога Сьюзен из цикла «Хроники Нарнии» К. Льюиса, ни алетиметра Лиры из трилогии Ф. Пулмана «Темные начала», ни настоящего зрения Даньки из повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма». Марика справляется благодаря силе своей веры (даже не догадываясь, что обладает какой-то магией): *«Пока думаешь, что идешь по тверди, под ногами твердь. Человек силен верой»*³⁹⁶.

Из данного отрывка мы видим, что Т. Крюкова открыто заявляет: с верой человек непобедим. И, несмотря на то, что в фэнтезийной реальности довлеют законы рока (Глебу необходимо пройти Зазеркальной тропой, Марике нужно попасть на остров Гроз), писательница подчеркивает, что *«выбор есть у каждого»*³⁹⁷. Суммируя все вышеперечисленное, мы можем сделать вывод, что рассмотренные нами произведения относятся к жанру детского фэнтези.

³⁹⁵ Репьева И. Пока ребенок с книгой, его душа думает // Учительская газета. – 2005. – №13. – С. 17.

³⁹⁶ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтартный сказ, 2003. – С. 327.

³⁹⁷ Крюкова Т. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтартный сказ, 2002. – С. 222–223.

3.4. Романы Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз» и «Черный альбатрос»: механизм формирования авторского мифа в жанровой парадигме детского фэнтези

Рассматривая произведения Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз» и «Черный альбатрос», мы видим, что в их основе лежат мифологические аллюзии и архетипы, вплетенные в художественный текст романов и создающие единую фэнтезийную реальность.

Так, книга «Волшебница с острова Гроз» начинается как миф – с пролога о девах-звездах *волосыниях*: *«Кто-то считает этих небесных дев сестрами русалок. <...> Их красивые лица бледны. Они призрачны, и только волосы, распущенные по плечам, мерцают золотым светом. <...> Это те, кто ушли на небо, так и не став невестами или не дойдя до венца»*³⁹⁸.

Характерной особенностью творчества детских писателей-фэнтезистов, как русских, так и зарубежных, является изображение звезд как людей (Т. Крюкова, К. Льюис). Однако представлены они авторами по-разному. Например, К. Льюис в цикле «Хроники Нарнии» (в пятой книге «Покоритель Зари, или Путешествие на край света») дает следующие описание человеку-звезде:

«– Я долго жил на небе, сын мой, – ответил старик. – Я – Раманду. <...> ... те времена, когда я был звездой, прошли задолго до того, как вы появились в этом мире, и все созвездия успели измениться. <...>

– В нашем мире, звезда – это гигантский шар раскаленного газа.

*– Даже в вашем мире, сын мой, это – не сама звезда, а лишь то, из чего она сделана»*³⁹⁹.

Исходя из сравнения двух различных подходов к звездам-людям, мы можем сделать вывод, что в основе изображения звезд Т. Крюковой лежит

³⁹⁸ Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – С. 6.

³⁹⁹ Льюис К.С. Хроники Нарнии / Племянник чародея / Пер. с англ. А.Б. Троицкой-Фэррант. – 2-е изд., испр. – М.: Захаров, 2005. – С. 538.

изначальный древнегреческий миф (легенды о созвездии Большой Медведице, о созвездии Орион и т.д.), трансформированный писательницей и органично вписанный во «вторичный мир» произведения.

Центральное место в романе занимает *Марика*, являя собой архетип чудесного ребенка, способного изменить мир магии и исполнить пророчество. В нем говорилось, что Высший чародей острова Гроз *«сам отдаст знак власти в руки женщины, и тогда те, кто погиб по его вине, восстанут со дна океана, и все узнают об истинной цене его власти»*⁴⁰⁰.

Т. Крюкова еще в «Лунном рыцаре» описывает историю маленькой девочки-найденныша, чья судьба складывается в соответствии с традициями развития сказочных героев. В младенчестве Марика была чудесным образом спасена – корзинку со спящим младенцем вынесло на берег, прямо к ногам Великих магов: *«...в это самое время воды реки быстро несут другого новорожденного навстречу судьбе. <...> Девять магов неотрывно смотрели на водяную рябь в ожидании драгоценного послания. <...> В корзине спал красивый, смуглый младенец»*⁴⁰¹.

Мотив потерянного ребенка и его чудесного «второго рождения» из морской воды отсылает читателя к греческому мифу о рождении Афродиты из пены вод морских, а также к «Сказке о царе Салтане...» А.С. Пушкина. Кроме того, введенный писательницей архетип в русском детском фэнтези приобретает добавочные коннотации и свидетельствует о божественной избранности героев. Нередко герои русского фэнтези бессмертны или обретают такой дар после пройденных испытаний. (Так, Марика не сгорела в огне и прошла Вратами смерти, тем самым став бессмертной).

Однако полностью предназначение героини раскрывается в конце романа «Волшебница с острова Гроз» и связывается с мифорелигиозным

⁴⁰⁰ Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – С. 391.

⁴⁰¹ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 334.

символом — отмщением, — которого ждут *неуспокоенные* (утопленники) на кораблях-призраках во главе с *Безумной Фридой*.

Легендам о кораблях-призраках не одна сотня лет. Одним из самых известных считается корабль «Летучий голландец». Согласно преданию, когда-то жестокий капитан захватил в плен и убил богатого юношу, невесту которого хотел сделать своей рабыней. Но девушка предпочла смерть в морской пучине, прокляв капитана: *«Будь проклят, убийца! Пусть же ты никогда больше не увидишь берега!»*⁴⁰² Тут же на корабль капитана налетел страшный ураган, погнавший его на скалы. Тогда капитан заключил сделку с дьяволом: в обмен на жизнь он будет вечно плавать по морям, поставляя тому души других матросов. Капитан слишком поздно понял, что это не жизнь, а вечное безрадостное существование.

Нужно сказать, что корабли-призраки (те, что обнаруживают в море без команды на борту) действительно встречаются в реальности. На сегодняшний день нет убедительного разъяснения данного феномена. Однако эта тема не раз становилась центральной темой художественных произведений.

Не стал исключением и роман Т. Крюковой, где в образе *Безумной Фриды* (умершей женщины, топившей корабли и нагонявшей ужас на моряков) представлена сама морская стихия, полная тайн и загадок. Кроме того, вводя в повествование призрачную армаду неуспокоенных, писательница меняет вектор своего повествования — покой безвинно погибшим может дать не прощение, а лишь заслуженная кара убийцы (погубившего также свою возлюбленную и их нерожденного ребенка). Наказание, а не прощение, в корне не соответствует христианским традициям Нового Завета, но полностью подтверждается главной мыслью Ветхого: *«око за око и зуб за зуб»*⁴⁰³.

⁴⁰² Токарев С.А. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 томах. — М.: Советская Энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 315.

⁴⁰³ Библия: Ветхий Завет. Книга Исхода. Глава 21 // United Bible Societies — 1991.

В книге Т. Крюковой «Волшебница с острова Гроз» появляется еще один мир-матрешка – город Затонувших Кораблей. Тем самым писательница создает опасные и серьезные испытания для героев, характерные для классического сюжета фэнтезийного произведения. Но главная особенность рассматриваемого романа заключается в том, что пути героев предыдущих книг (Глеба и Марики) расходятся. Ему суждено стать королем, а ей претят любые правила и дворцовый этикет. Она ищет свободы и любви, но еще не знает, что волшебный дар – это не только огромное могущество, но и большие обязанности. Приняв его, Марике придется забыть про земные привязанности: *«В этот миг она ощутила могущество и вместе с тем утрату. Девочка, наконец, осознала, что она волшебница и не имеет права ни на чувства, ни на дружбу, ни на любовь»*⁴⁰⁴.

Данный эпизод показывает, что сюжет произведения Т. Крюковой развивается не по сказочным канонам, а по принципам русского фэнтези, в котором не всегда возможен счастливый конец. В идеале Марика должна была выйти замуж за Глеба и жить с ним долго и счастливо. Но писательница подчеркивает, что предначертанное судьбой миссия может быть важнее личных желаний.

Однако убирая из повествования одного героя, автор вводит другого – на место Глебу приходит Азар, сын султана, будущий маг, воспитывавшийся на острове Гроз. Именно с ним в младенчестве маги перепутали Марику, что связывает и их судьбы. Таким образом, в дальнейших приключениях участвуют три героя (в чем мы также видим троичную символику).

Надо сказать, что значимой чертой в творчестве Т. Крюковой является психологичность и статичность характера главной героини, в отличие от других персонажей. Например, принц Глеб в начале повествования предстает добрым и отзывчивым мальчиком, готовым отдать жизнь за подругу. Но с возрастом его образ слегка тускнеет, в нем проявляются такие качества как

⁴⁰⁴ Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – С. 373.

раздражительность и в некоторых случаях жесткость. Тем самым писательница показывает, что герой, как и читатель, может меняться.

Образ Марики, на наш взгляд, статичен не случайно: на ее фоне показаны отличия и характерные изменения других персонажей. Хотя считается, что безгрешных людей не существует, автор все же наделяет данным качеством свою героиню: *«...но ты должна была приклеиться. <...> Это паутина заколдована. В ней человека держат грехи. Для того, кто чист душой, чары не страшны...»*⁴⁰⁵

Нельзя не упомянуть, что герои Т. Крюковой борются со злом не ради спасения мира, а ради нахождения своего места в нем. Однако это не мешает героине помогать всем, кто нуждается в помощи, в разных мирах. Причем источником магии в случае девочки является вера, что и позволяет героине пройти все испытания:

« – Но я не умею плавать, – возразила Марика.

*– Ты умеешь все. Запомни: никогда не говори: «Я не умею». Этим ты ставишь перед собой преграду»*⁴⁰⁶.

В исследуемых нами произведениях Т. Крюкова использует не только главный элемент фэнтези – рок, – но и другую неотъемлемую часть фэнтезийной реальности – случай. Именно случайность может повернуть, казалось бы, даже самую безнадежную ситуацию в пользу героя. Ярким примером является будто бы осуществленное желание Верховного Чародея, Агриппы заточить юную волшебницу в Вересковый холм, сковав вечным сном. *«Марика присела возле источника и зачерпнула воду пригоршней. Стоило ей сделать несколько глотков, как ее сморил глубокий сон»*⁴⁰⁷.

Сразу нужно сказать, что элемент *вечного сна* может присутствовать как в мифе, так и в сказке. Однако первичным источником является миф о Мерлине, который также обманом был заключен в холм, где проспал тысячу

⁴⁰⁵ Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – С. 214–215.

⁴⁰⁶ Там же. С. 370.

⁴⁰⁷ Там же. С. 240.

лет. Трансформировавшись, данный элемент, перешел в сказки, как в народные (например, «Финист Ясный Сокол»), так и авторские («Спящая красавица» Ш. Перро, «Белоснежка и семь гномов» братьев Гримм, «Сказка о Мертвой царевне и семи богатырях» А.С. Пушкина). Общей чертой авторских сказок является возможность пробуждения главных героинь ото сна с помощью поцелуя возлюбленного.

Однако в романе «Волшебница с острова Гроз» никто из смертных не смог бы попасть внутрь Верескового холма – защиту истинного мага не сломить без колдовства. Девчущку вызволяет ее враг, Ведунья из Лисьей Норы. Правда, делает она это не из добрых побуждений, а из желания загладить вину, причем не без выгоды для себя: *«...получить знак власти. Невзрачный камешек с дырочкой посередине таил в себе недюжинную силу... его нельзя было ни отнять, ни украсть»*⁴⁰⁸.

Существует множество поверий, связанных с камушком с дыркой посередине. Например, жители Индии верили, что такой камень, найденный в горах, сделает своего обладателя счастливым. Другие народы считали, что искать камешек следует на приморском побережье, а найдя, посмотреть через него на солнце, загадать желание – тогда оно непременно исполнится. Такой оберег называют «куриным счастьем», он дарит человеку защиту и удачу. Название пришло из стародавних времен: *«такие камни вешали над куриным насестом, чтобы кикимора не мучила ночью кур»*⁴⁰⁹.

В книге Т. Крюковой данный камешек действительно защищает героиню: *«...через дырочку удача смотрит. Он отведет от тебя беду»*⁴¹⁰. Исходя из данных отрывков мы можем сделать вывод, что писательница органично вплетает фольклорно-мифические аллюзии в текст своего произведения.

⁴⁰⁸ Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – С. 268.

⁴⁰⁹ Даль В.И. О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – С. 248.

⁴¹⁰ Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2003. – С. 40.

В последней, седьмой книге под названием «Черный альбатрос» писательница вводит еще одну параллельную реальность (или новый *мир-матрешку*), *Безвременье*. Начало повествования сразу заявляет о себе как миф:

«Была тьма, и был свет, но всюду царило безвременье. Не было ни будущего, ни прошлого, и миг длился бесконечно. И тогда родился Хронос. И установил он веку, и назвал ее настоящим. <...> Все стало иметь начало и конец. <...> С тех пор ненасытное время пожирает все сущее на земле»⁴¹¹.

На примере данного отрывка можно увидеть параллели с древнегреческим мифом о Титанах, которые разгневались на Хроноса за то, что он посягнул на их бессмертие, и наказали ему пожирать детей своих. С той поры время обращает в прах города, стирает с лица Земли целые народы – ничто не может ему противостоять. Есть лишь одно неизменное место – остров Гроз – место, где Хронос установил веку времени. Но в наказание за злодейство Верховного чародея вновь грянул гром, и прозвучало пророчество: *«С грозой остров возник, с грозой и исчезнет. Когда начнутся перемены, гром прогремит в третий раз, и маги лишатся бессмертия»⁴¹².*

В данном романе Т. Крюкова обращает внимание читателей на двойственную природу зла и добра. Чудесный остров и «добрые» маги предстают перед нами с другой, темной стороны, проявляя страх перед смертью, лицемерие и мелочность своей натуры. Они готовы ради собственной комфортной бессмертной жизни принести в жертву юную девушку. Лишь один из восьми чародеев (*повелитель дорог Зосима*) остается верен совести.

Однако героиня не только прощает магам их подлость, но готова вместо них добровольно пойти на смерть. Девушка смело бросает вызов богу времени: *«Ради твоей подачки они готовы пойти на любую сделку с совестью. <...> Какой прок таскать вечное тело, если в нем нет души?»⁴¹³*

⁴¹¹ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 5.

⁴¹² Там же. С. 7.

⁴¹³ Там же. С. 58–59.

Писательница вновь указывает на христианский мотив прощения и жертвенности. Тем самым выражается идея, что, отдавая жизнь за других, мы спасаем свою душу: *«Всех рано или поздно ждет конец, но Марикие довелось побывать возле Врат Смерти, и она знала, что нет ничего хуже, чем умереть без раскаяния. <...> Ты подарил мне лишние мгновения, отдай их этим несчастным, чтоб они успели покаяться!»*⁴¹⁴

В этом главная особенность мастерства Т. Крюковой: она не дает готовых ответов, но ее вопросы глубоко проникают в сердце и заставляют задуматься. Действительно ли есть смысл в жизни без души? Нужна ли она в таком случае?

Анализируя мифологическую основу данного отрывка, мы можем выявить обращение к общему прообразу *Времени* не только в книге Т. Крюковой («Черный альбатрос»), но и в романе английского писателя К. Льюиса «Последняя битва» (из цикла «Хроники Нарнии»).

*«...Когда Аслан зарычал снова, они увидели черную тень. С левого края небес она покрыла звезды и росла, росла, пока не приняла очертания огромного человека, величайшего из великанов. Его зовут Отец Время и он проснется в тот день, когда кончится мир»*⁴¹⁵.

Основополагающим фольклорно-мифологическим моментом «Черного альбатроса» становится мотив «оборотничества» (в данном случае речь идет о смене тела для души). Так, в начале произведения рассказывается, что *«Агриппу поглотила морская пучина, но никто не подозревал, что его древняя, как скалы, и черная, как ночь, душа вселилась в юношу. А душа мальчика вспорхнула в птицу и с плачем взметнулась над морем в облике черного альбатроса»*⁴¹⁶. Мы считаем, что таким образом Т. Крюкова связывает фольклорный мотив слияния человека и животного (в

⁴¹⁴ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 60–61.

⁴¹⁵ Льюис К.С. Хроники Нарнии / Племянник чародея / Пер. с англ. А.Б. Троицкой-Фэррант. – 2-е изд., испр. – М.: Захаров, 2005. – С. 860.

⁴¹⁶ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 8.

данном случае птицы) с идеей перевоплощения (перерождения) человеческой души.

Центральным архетипом книги являются *Часы*, которые могут вывести героев из Безвременья, если их «завести» сердцем. Согласно устоявшимся (как сказочным, так и фэнтезийным) канонам, они представлены в трех видах.

С первыми «часами» мы знакомимся вместе с легендой об источнике живой воды и связанным с ним пророчеством: *«Никто не выпьет из источника ни глотка, пока сюда не вернется любовь»*⁴¹⁷. Т. Крюкова показывает, что подменив понятия, посчитав доброту слабостью, а силу – добродетелью, люди иссушили свои сердца злобой, и родник иссяк. Что можно противопоставить слепой, животной силе? В произведении мы находим ответ – сострадание, когда человек не убивает человека. Нужно помнить, что *«обида разъедает изнутри и делает человека слабым»*⁴¹⁸.

Следовательно, первые «часы» являются архетипическим символом живительной силы любви как чистейшей целебной воды: *«Это водяные часы – клепсидра – начали отсчет минут и часов. В тот миг, когда часы пошли в Безвременье появились смена времени суток»*⁴¹⁹. Однако оставаясь до конца верной традициям сказочной истории, Т. Крюкова вводит элемент превращения целебной воды в руках несущего беды в яд.

Образ вторых «часов», на наш взгляд, имеет несколько аспектов. С одной стороны, это *сад* – как архетип человеческой души. Если люди счастливы и добры, он цветет, а когда их охватывает злоба или горе – увядает, и если вовремя не спохватиться, наступит вечный холод. Данный архетип был подробно раскрыт Т. Крюковой в романе «Заклятье гномов»: *«Но твоя душа полна любви и так же прекрасна, как ты сама. <...> Покуда*

⁴¹⁷ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 123.

⁴¹⁸ Там же. С. 137.

⁴¹⁹ Там же. С. 128.

*в твоей душе живет сказка и память о доме, в ней еще есть место для тепла. А как это уйдет, так прощайся с весной навсегда»*⁴²⁰.

С другой стороны сад представляет собой цветочные «часы», которые отмеряют смену года в Безвременье *«это были самые нежные и хрупкие часы, но у них был надежный часовщик»*⁴²¹.

С садом и его садовником связан еще один диковинный предмет, *«ящик, в котором двигались и переговаривались между собой крошечные люди. <...> Миниатюрные артисты разыгрывали спектакль...»*⁴²² Данный артефакт загнипотизировал зрителя, и тот забывает про сад.

На основе представленной цитаты мы можем предположить, что «колдовской ящик», показывающий жестокие спектакли, представляет собой прообраз современного телевизора и является архетипическим символом *потери времени*. Тем самым писательница хочет напомнить читателям, сколько важного он может упустить в жизни, проводя свободное время у экрана телевизора или компьютера. Хотя данный образ не относится к мифологии, мы считаем, что он не менее важен, чем все остальные символы произведения.

Третьи «часы» появляются в конце повествования и представляют собой миниатюрный космос, где планеты вращаются вокруг солнца при помощи хрустальных качелей в виде маятника. Главным символом становится белый голубь – архетип *счастья*. С древних времен к белым голубям относились почтительно, они считались священными птицами и вестниками богов в странах Востока. К тому же, голубь оказал воздействие и на архаические христианские образы, относящиеся к изображению Святого Духа. Согласно Библии, именно белую голубку выпустил Ной, и она принесла оливковую ветвь как знак прощения людей Богом. В символике голубь всегда означает мир и чистоту помыслов.

⁴²⁰ Крюкова Т.Ш. Заклятье гномов – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 1997. – С. 68, С. 287.

⁴²¹ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 291.

⁴²² Там же. С. 284.

«Люди называют меня неуловимым. А чего меня ловить, если я всегда живу в душе? <...> Ты не замечаешь своего счастья. Хотя я было рядом. Как говорится: что имеем – не храним, потерявши – плачем. <...> И еще хочу дать тебе один совет: не взрослей. <...> Дети чувствуют меня гораздо лучше, чем взрослые. Они умеют быть счастливыми просто так и радоваться мелочам»⁴²³.

Исследуя книгу Т. Крюковой «Черный альбатрос» мы выделили множество обращений писательницы к мифологическим мотивам. Например, чародей Агриппа (в теле Азара) берет себе новое имя – *Троян*, что отсылает нас к языческому божеству древних славян, трехликому богу тьмы. Точное прочтение имени Трояна не установлено: данное божество есть в апокрифическом «Хождении Богородицы по мукам», упоминается оно и в «Слове о полку Игореве». Некоторые исследователи связывают его имя с Троей и циклом о Троянской войне. Тем не менее, общее в трактовке имени Трояна заключается в его непостоянстве (поэтому данного бога изображали с тремя разными лицами). Исходя из романа Д. Емца «Таня Гроттер и молот Перуна», качествами Трояна являются коварство, непостоянство и ложь. Таким образом, мы делаем вывод, что Т. Крюкова, давая герою такое имя, намекает на истинное свойство его души.

Хотелось бы отметить, что книга «Черный альбатрос» заканчивается полностью в соответствии с фэнтезийными канонами: писательница, используя элемент цикличности, возвращает своих героев из Безвременья в условно-реальный мир. Таким образом, мы делаем вывод, что жанр русского детского фэнтези, учитывая художественное переплетение сказки с мифом и введенные в контекст повествования морально-религиозные принципы, существенно отличается от европейского. Тем не менее, оно развивается в соответствии с общими канонами данного жанра.

Суммируя все вышесказанное, о романах Т. Крюковой, мы можем сделать вывод, что благодаря постепенному введению в сюжет мифологем и

⁴²³ Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М, 2009. – С. 298–230.

религиозных архетипов сказочная история перерастает свои рамки и становится полноценным фэнтезийным произведением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной диссертационной работе нами был рассмотрен один из популярнейших жанров массовой литературы – жанр детского фэнтези. Нужно сразу сказать, что этот жанр – явление в России новое и практически не изученное. В связи с этим при его исследовании мы столкнулись с множеством «белых пятен», относящихся к истории возникновения фэнтези, к его жанровой природе и поэтике.

В процессе исследования жанровой природы детского фэнтези мы пришли к следующим выводам.

1. На основании изученной литературы (А.Д. Гусаровой, О.П. Криницыной, М.И. Мещеряковой, Е.М. Неелова, Л.В. Овчинниковой, Т.А. Чернышевой и т.д.) и литературы по теории жанра (М.М. Бахтина, В.Л. Гопмана, В.А. Карпова, Л.Г. Кихней, Е.Н. Ковтуна, В.Я. Проппа и т.д.) мы пришли к заключению, что основными чертами детского фэнтези как жанрового феномена являются следующие: 1) герой произведения – ребенок или подросток; 2) сюжет построен на мотиве квеста, действие разворачивается по законам магии; 3) специфический хронотоп основан на концепции миров-матрешек; 4) «переход» героя в другой мир происходит с помощью магического предмета, мифического существа или в необычном месте, причем всегда неожиданно, быстро и просто; 5) ядром произведения становится конфликт между добром и злом.

Кроме этого, мы предложили классификацию детского фэнтези по возрастным критериям.

Детское фэнтези для *младшего и среднего возраста* обладает следующими характеристиками: 1) ориентированность на маленького читателя (от 6 до 14 лет); 2) героями могут выступать наравне с ребенком разумные животные или фантастические существа; 3) сюжетообразующие коды очень близки к таковым в литературной сказке; 4) основные функции –

воспитательная и педагогическая, а развлекательная составляющая вводится для создания нужной атмосферы произведения.

Детское фэнтези для *среднего и старшего возраста*: 1) направленность на более взрослого читателя (подростка от 14 до 18 лет и старше), так как поднимаются серьезные проблемы, не предназначенные для восприятия детей младшего возраста; 2) героем является только ребенок или подросток; 3) сюжет отходит от сказочного кода и строится на основе мифа, а его проблематика может быть приближена к реальной действительности; 4) развлекательная, педагогическая функции уравниваются по значимости, а также появляется новая функция – информативная.

Исследуя специфику жанра детского фэнтези, мы выявили его характерные отличия от научной и детской фантастики, а также от сказки.

Детское фэнтези и научная фантастика различаются по следующим параметрам:

а) «Вторичный мир» детского фэнтези развивается по законам магии и не требует никакого объяснения, в отличие от научной фантастики;

б) Детское фэнтези апеллирует к мифологическим и архетипическим концептам;

в) Главной функцией являются развлекательная и педагогическая, в отличие от научной фантастики, которая тяготеет к прогностической и информативной функциям.

Отметим также, что, развиваясь, жанр детского фэнтези заимствует информативную функцию у научной фантастики, но меняет содержание. С ее помощью авторы детского фэнтези знакомят читателей с мифологическими и религиозными основами. Писатели-фантасты, в свою очередь, на основе информативной функции дают объяснение законам «вторичного мира» в произведениях.

Отличия детского фэнтези от детской фантастики:

а) Детская фантастика, в отличие от фэнтези, изображает реалистичную картину «вторичного мира» (как и научная).

б) Детское фэнтези основывается на эскапизме (сознательном уходе от действительности), тогда как фантастика для детей четко обозначает границы между реальным миром и фантастическим (он часто представлен в виде возможной модели будущего).

в) В детской (советской) фантастике элемент насилия либо недопустим, либо должен аргументироваться с точки зрения нравственных идеалов. В современных произведениях детского фэнтези те же идеалы представлены без лишней дидактичности и морализаторства, таким образом, детское фэнтези не ограждает ребенка и подростка от реальных жизненных проблем, учит их с ними справляться.

Что касается различий детского фэнтези со сказкой, то они таковы:

а) «Вторичный мир» детского фэнтези воспринимается писателем и читателем как реальный, в котором чудеса – норма, тогда как в сказке превалирует установка на вымысел.

б) В основе сказки лежит борьба со злыми силами, что характерно для фэнтези. Однако в детском фэнтези силы добра и зла равнозначны, а в сказке добро априори сильнее зла.

в) За каждый поступок в сказочной истории следует либо вознаграждение, либо наказание; в детском фэнтези данный принцип не действует.

г) Фэнтезийную историю сочиняет автор, в ее основе лежит письменная речь; народные сказки изначально были устным творчеством, записанным по речам сказителей.

Однако мы обнаружили характерные черты, которые русское детское фэнтези наследует из народных сказок. Об этом свидетельствуют вычлененные нами элементы, вошедшие в содержательную структуру фэнтези: образные черты сказочных героев и героинь (из сказок «Финист-Ясный сокол», «Марья-искусница», «Василиса прекрасная» и т.д.), злодеев (Кощей Бессмертный, Баба-Яга), персонажей славянской мифологии:

(русалок, водяных, домовых и т.д.), волшебных артефактов (молодильных яблочек, живой воды, пера Жар-птицы и т.д.).

Также русское детское фэнтези зачастую строится по тому же принципу, что и сюжет народной сказки, а именно на основе мотива квеста («пойди туда, не знаю куда; принеси то, не знаю что»). Отсюда мы делаем вывод, что корни русского детского фэнтези отчасти уходят и в фольклор.

В процессе анализа нами было дано рабочее определение *«детского фэнтези»* как *синтетического литературного жанра для детей (возникшего на базе волшебной сказки и приключенческой повести), основанного на транспонировании и авторском преобразовании мифологических архетипов (хромотопических, сюжетных, персонажных). В центре сюжета находится герой-подросток как архетип чудесного ребенка, спасающего мир и их в параллельном («вторичном мире»); хромотопическая специфика жанра состоит в моделировании так называемого «вторичного мира», включающего нескольких «мировых» измерений, сообщение между которыми возможно только благодаря «магическим» манипуляциям.*

2. Нами был выявлен генезис жанра, определены его литературно-исторические корни. Родоначальником жанра, как мы установили, является К.С. Льюис, написавший цикл «Хроники Нарнии». Его традиции продолжает и развивает современный английский писатель Ф. Пулман, наиболее известный своей трилогией «Темные начала».

Мы показали, что жанровая природа данных английских произведений является предметом горячей полемики. Однако в ходе нашего исследования мы провели сравнительный анализ, который помог установить жанровую типологию данных романных циклов, что позволило нам отнести их к жанру детского фэнтези.

Во-первых, в данных произведениях сформировались характерные для детского фэнтези черты (жанровые каноны): герой-подросток, сюжет основан на мотиве квеста, центральное место занимает борьба светлых сил с тьмой, попадание героя во «вторичный мир» происходит по законам магии.

Во-вторых, рассмотрев специфику детского фэнтези на примере этих циклов, мы пришли к выводу, что непременным условием жанрового конституирования романа-фэнтези является апелляция к мифорелигиозным архетипам. Причем часто она опирается на новозаветные концепты: очищение от греха через раскаяние и прощение, самопожертвования ради спасения мира и неблизких людей, сотворение мира Творцом, существование души как некой отдельной субстанции и т.д.

Так, в цикле «Хроники Нарнии» К. Льюис берет за основу христианскую концепцию сотворения мира по воле Божьей, преобразовывает ее, вплетая сказочные мотивы (говорящих разумных зверей, мифических персонажей: пегасов, фавнов, дриад и т.д.). В довершение писатель вводит во «вторичный мир» льва Аслана – архетип Христа – и тем самым знакомит читателей с библейской историей, используя «сказочную» форму, соединенную с мифом.

Ф. Пулман в трилогии «Темные начала» также в основу кладет миф о сотворении мира, но трактует его в духе научно-атеистической концепции. Писатель интерпретирует изначальный библейский сюжет о грехопадении Евы и Адама, создавая собственный неомиф, в котором искушитель предстает не источником зла, а своеобразным символом свободы.

Таким образом, на материале данных произведений мы проследили зарождение и развитие на английской литературной почве жанра детского фэнтези, показали вариативность его мифопоэтической картины мира.

3. Помимо зарубежных истоков русское детского фэнтези имеет и национальные корни. На русской почве детское фэнтези, с одной стороны, восходит в модифицированной литературной сказке, что мы показали на примере авторской сказки В. Крапивина; а с другой, - имеет национальные русские мифологические и фольклорные истоки, что мы доказали на материале фэнтезийных произведений для детей С. Лукьяненко, Д. Емца. Мы также выявили образование авторского мифа (неомифа) в художественных текстах этих писателей.

Мы выяснили, что путь национального становления детского фэнтези шел двумя путями. Рассматривая первый путь, мы отметили, что фэнтезийные мотивы использовались детскими писателями еще в советское время. Образцом служит повесть В. Крапивина «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» (1992). В данном произведении нами были выделены характерные фэнтези компоненты: принцип двоемирия, прием двойничества, построение сюжета на основе идеи пути, введение в произведение авторских мифических персонажей.

Кроме того, в повести В. Крапивина мы выявили элементы приключенческого (рыцарского) романа (рыцарский турнир в волшебной стране), детской фантастики (машина времени как один из способов перехода во «вторичный мир»), фольклорной сказки (людоеда – персонаж Людоедов и – трансформированный образ Бабы-Яги, представленный в повести бабушкой на метле со станции Чытоноги).

Тем не менее, сюжет повести строится по сказочным канонам: герои могут сами решать, когда им «попасть» в волшебную страну, тогда как в фэнтезийных произведениях переход происходит внезапно. Кроме того, в повести нет ярко выраженного конфликта между добром и злом, нет и источника зла. К тому же, сознательное нивелирование автором магических элементов, усиление роли воспитательной функции в художественном тексте повествования и наличие сказочности в описании странствий героя подчеркивают ориентированность произведения на младшую читательскую аудиторию. Соответственно, мы делаем вывод, что повесть «“Чоки-чок” или рыцарь прозрачного кота» является одним из первых примеров русского произведения, где происходит слияние разных миромоделей в одну. Приоритетной при этом остается сказочная картина мира.

Развитие фэнтезийных мотивов, воплощенных в произведении В. Крапивина, продолжено в повести С. Лукьяненко «Мальчик и тьма». В процессе исследования нами было доказано, что эта повесть относится к жанру детского фэнтези, а не к волшебной сказке. Выявлено ядро

«вторичного мира», созданного на основе авторского мифа (неомифа), определена структурная роль приема двойничества как сюжетообразующего фактора детского фэнтези С. Лукьяненко.

Исследуя двойнический сюжет произведения, мы выделили следующие имплицитные компоненты: 1) внутренний конфликт героя между ним и его подсознанием; 2) проявление истинного естества героя, относящееся к другому этапу его развития (в повести зеркальный «двойник» мальчика выглядит как взрослый мужчина); 3) двойственность добра и зла (ради высшего блага герою нужно совершить зло). Соответственно, мы можем сделать вывод, что произведение в жанре детского фэнтези подготавливает подростка-читателя к жизненным трудностям, учит преодолевать их (победив прежде самого себя) и объясняет, для чего нужно уметь увидеть зло даже под маской добра.

Кроме того, мы пришли к заключению, что повесть «Мальчик и тьма» содержит в зачаточном состоянии все основные философские мотивы, которые будут позже развиты С. Лукьяненко в его знаменитых «Дозорах». Отсюда можно сделать вывод, что анализируемая повесть является своего рода мотивно-тематическим зародышем более поздних романов С. Лукьяненко, написанных в жанре (уже не *детского*) фэнтези.

4. Второй путь становления жанра детского фэнтези на русской почве прослежен нами на примере двух романов Д. Емца из его скандально известного цикла «Таня Гроттер»: «Таня Гроттер и магический контрабас», «Таня Гроттер и молот Перуна».

Рассматривая первый роман писателя, мы выявили, что в его основе лежат заимствования сюжетообразующей идеи из книги Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень». В процессе сопоставительного анализа данных произведений и решения проблемы о художественном качестве и жанровом статусе книг Д. Емца мы пришли к следующим выводам:

А) Первый роман русского писателя нельзя считать плагиатом, так как достаточно широко известен его претекст.

Б) Не является это произведение и однозначной пародией, так как нем практически нивелировано сатирические начало, замененное иронией.

В) Для обоих романов Д. Емца («Таня Гроттер и магический контрабас», «Таня Гроттер и молот Перуна») характерно использование славянской и древнегреческой мифологии как сюжетообразующих мотивов. Также в этих произведениях происходит трансформация изначальных элементов мифологии, рождается авторский неомиф.

Г) Отсюда следует, что первый роман Д. Емца, «Таня Гроттер и магический контрабас», является литературной переработкой англоязычного произведения Дж. Роулинг с опорой на славянский фольклор. Исходя из этого, мы пришли к заключению, что на сегодняшний день для определенной части авторов русского детского фэнтези характерна тенденция заимствования сюжетов зарубежных источников.

Это происходит потому, что детское фэнтези в России – новый жанр. На примере произведений Д. Емца мы можем наблюдать один из механизмов становления этого жанра на отечественной почве. Суть этого механизма заключается в ориентации на усвоение чужого опыта. Отсюда едва ли не буквальные перепевы зарубежных детских фэнтези.

Прослеживая становление ряда новых литературных явлений в русской литературе, мы можем найти множество заимствований из произведений зарубежных писателей на уровне героев, мотивов, сюжетных ходов, образных приемов. Особенно это характерно для литературы XVIII века. Но постепенно всякое аксиологически значимое для русской культуры литературное явление обретает самобытность и национальную специфику.

Мы полагаем, что то же самое, со временем произойдет и с жанром русского детского фэнтези. Пока же мы можем наблюдать только первые шаги в данном направлении. Так, книги Д. Емца оказались одними из первых произведений, написанных согласно канонам жанра детского фэнтези, поэтому, возможно, стоит проявить некоторую снисходительность к их художественному несовершенству, отмеченному нами в ходе анализа.

5. Мы пришли к выводу, что Т. Крюкова соединила в своем творчестве оба пути развития детского фэнтези на русской почве. Рассмотрев ее произведения – «Узник зеркала», «Лунный рыцарь», «Волшебница с острова Гроз», «Черный альбатрос», – мы выявили в них синтез фольклорных, мифологических и религиозных мотивов, доказали, что, сращивая волшебную сказку с мифом, писательница создает собственную фэнтезийную историю.

Действие произведений Т. Крюковой разворачивается согласно магическим законам фэнтезийной реальности, согласно которым главную роль играют пророчества и рок. В сюжет книг писательницы органично вплетены мифологические мотивы, в частности, на страницах романов появляются персонажи древнегреческой, славянской мифологии и герои из русских народных сказок.

Также в художественном мире произведений Т. Крюковой мы выделяем наличие религиозных концептов, переработанных писательницей в соответствии с канонами детского (зарубежного) фэнтези. Так, в романе «Узник зеркала» перед нами предстает мир Зазеркалья как архетип Чистилища, а в книге «Лунный рыцарь» мы сталкиваемся с трансформированными образами ада и рая (Врата смерти).

Кроме того, писательница использует характерный для детского фэнтези элемент – вводит архетип чудесного ребенка, которому суждено спасти мир. В ее произведениях данный образ обрывает новыми смысловыми оттенками, которые позволяют нам сделать вывод о высшем предназначении героя. Нужно сказать, что наличие подобного архетипа (в том или ином виде) присутствует практически в каждом из рассмотренных нами произведений. Ярче всего он проявляется в трилогии Ф. Пулмана «Темные начала» и в цикле Д. Емца «Таня Гроттер» – а именно в образах главных героинь.

Также, анализируя романы писательницы, мы выявили особенности именно русского детского фэнтези: синтез мифо-фольклорных мотивов,

отсутствие явных нравоучений и немотивированной жестокости, ненавязчивое вкрапление в повествование давно забытых мифопоэтических терминов и народных поговорок, а главное, акцентирование внимания на внутреннем мире героя, на его переживаниях.

Суммируя перечисленные выше элементы, мы приходим к выводу, что произведения Т. Крюковой представляют собой яркий образец русского детского фэнтези.

6. Обобщая результаты нашего исследования, обозначим жанровые черты, типологически характерные для произведений русского детского фэнтези:

1) Пространство «вторичных миров» основывается на концепции «миров-матрешек».

2) Построение сюжета строится по принципу двоемирия, на основе мотива квеста. При этом необходимо отметить тяготение каждого из фэнтезийных сюжетов к циклизации, то есть к образованию сверхтекста, в котором действуют одни и те же хронотопические и магико-онтологические закономерности.

3) Проявление героического комплекса в главном персонаже, цель которого – спасение мира, помощь угнетенным и несправедливо обиженным, восстановление гармонии в фэнтезийной Вселенной. Герой является обычным подростком, в котором в ходе сюжетного развертывания приключений проявляются его лучшие качества: отвага, великодушие, сила духа.

Специфика фэнтезийной системы образов и героическая типология поступков главных персонажей обуславливает суггестивное воздействие романов-фэнтези на юного читателя аудитории, и, соответственно, высокую педагогическую значимость произведений этого жанра. Мы полагаем, что жанр детского фэнтези воспитывает в читателе активную жизненную позицию, «чувство долга», а также прививает детям высокие понятия добра и справедливости.

Но, несмотря на необычайную популярность и востребованность читательской аудиторией детского фэнтези, по сути, пришедшего на смену литературной сказке, в научном плане данный феномен исследован недостаточно. Кроме того, в литературоведческих кругах все еще сохраняется стереотипное мнение о «несерьезности» произведений, написанных в данном жанре. Признание получили лишь Дж. Р.Р. Толкиен и К.С. Льюис, но даже их произведения (цикл «Хроники Нарнии» и повесть «Хоббит, или Туда и обратно») воспринимаются как волшебные сказки, а не как детское фэнтези.

В настоящее время все еще идет процесс становления жанра детского фэнтези в России. Однако мы считаем, что не за горами день, когда русское детского фэнтези громко заявит о себе, и ему будет уделено должное научное внимание. Надеемся, что мы положили начало процессу изучения этого интереснейшего литературного феномена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основные источники:

1. Емец Д.А. Таяня Гроттер и болтливый сфинкс – М.: ЭКСМО, 2012. – 352 с.
2. Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. – М.: ЭКСМО, 2007. – 416 с.
3. Емец Д.А. Таня Гроттер и молот Перуна. – М.: ЭКСМО, 2012. – 432 с.
4. Емец Д.А. Таня Гроттер и пенсне Ноя. – М.: ЭКСМО, 2012. – 416 с.
5. Крапивин В.П. Чоки-чок или Рыцарь прозрачного кота. – М.: АСТ, Сталкер, 2004. – 368 с.
6. Крюкова Т.Ш. Волшебница с острова Гроз. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 408 с.
7. Крюкова Т.Ш. Заклятье гномов. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 1997. – 256 с.
8. Крюкова Т.Ш. Лунный рыцарь. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – 416 с.
9. Крюкова Т.Ш. Узник зеркала. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2002. – 368 с.
10. Крюкова Т.Ш. Черный альбатрос. – М.: Аквелегия-М; Калининград: Янтарный сказ, 2009. – 352 с.
11. Лукьяненко С.В. Новый дозор. – М.: АСТ 2012. – 320 с.
12. Лукьяненко С.В. Ночной дозор – М.: АСТ 2006. – 384 с.
13. Лукьяненко С.В. Рыцари сорока островов. Мальчик и тьма – М.: АСТ, 2000. – 464 с.
14. Льюис К.С. Хроники Нарнии. В 7 кн.: Племянник чародея (1), Лев, колдунья и платяной шкаф (2), Конь и его мальчик (3), Принц Каспиан (4) Покоритель Зари или Плавание на край света (5), Серебрянное кресло (6), Последняя битва (7) / Пер. с англ. А.Б. Троицкой-Фэррант. 2-е изд., испр. – М.: Захаров, 2005. – 880 с.

15. Пулман Ф. Темные начала. Северное Сияние / Пер. с англ. О. Новицкой. – М.: Росмэн, 2004. – 448 с.
16. Пулман Ф. Темные начала. Чудесный нож / Пер. с англ. О. Новицкой. – М.: Росмэн, 2004. – 517 с.
17. Пулман Ф. Темные начала. Янтарный телескоп / Пер. с англ. О. Новицкой. – М.: Росмэн, 2004. – 653 с.
18. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и тайная комната / Пер. с англ. М. Литвиновой. – М.: Росмэн, 2008. – 473 с.

Дополнительные источники:

19. Ветхий и Новый Завет. United Bible Societies – 1991. – 640 с.
20. Коран: Сура Аль-Араф 7:187 / Пер с араб. Б.Я. Шидфар. Mardjani Foundation – 2012. – 688 с.
21. Акунин Б. [Чхартишвили Г.Ш.] Детская книга. – М.: Астрель, 2008. – 544 с.
22. Андерсен Г. Х. Снежная королева. – М.: ЭКСМО, 2014. – 72 с.
23. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Художественная литература, 1982-1983. – 319 с.
24. Барри Дж.М. Питер Пен / Пер. с шотл. Н. Косенко, Т. Вакуленко. – М.: Школа, 2013. – 224 с.
25. Баум Л.Ф. Волшебник страны Оз / Пер. с англ. Е. Каргановой. – М.: АСТ, Харвест, 2013. – 96 с.
26. Булычев К. [Можейко И.В.] Приключения Алисы. Сто лет тому вперед. – М.: Культура, 1991. – 320 с.
27. Велтистов Е.С. Электроник – мальчик из чемодана. – М.: Эксмо, 2011. – 224 с.
28. Волков А.М. Волшебник Изумрудного города. – М.: Эксмо, 2010. – 224 с.
29. Гераскина Л.Б. В стране невыученных уроков. – М.: Самовар, 2009. – 136 с.

30. Губарев В.Г. Королевство кривых зеркал. – М.: Самовар, 2007. – 126 с.
31. Ершов П.П. Конёк-горбунок. – М.: Нигма, 2011. – 136 с.
32. Клодди К. Приключение Пиноккио / Пер. с итал. К. Данни. – М.: Эксмо, 2014. – 172 с.
33. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. – М.: Росмэн-Пресс, 2010. – 160 с.
34. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. – М.: Самовар, 2009. – 144 с.
35. Кэрролл Л. Аня в стране чудес / Пер. с англ. В.В. Набокова. – М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 144 с.
36. Ле Гуин У. Волшебник Земноморья / Пер. с англ. И. Тогоевой – СПб.: Северо-Запад, 2005. – 832 с.
37. Линдгрэн А. Малыш и Карлсон, который живет на крыше. / Пер. с швец. Л. Лунгиной. – М.: Астрель, 2011. – 432 с.
38. Милн А.А., Заходер Б.В. Винни Пух и все-все-все. – М.: АСТ, 2012. – 320 с.
39. Носов Н.Н. Незнайка на Луне – М.: Махаон, 2013. – 416 с.
40. Носов Н. Н. Незнайка Солнечном городе. – М.: Машаон, Азбука-Аттикус, 2012. – 448 с.
41. Носов Н. Н. Приключения Незнайки и его друзей. – М.: Эксмо, 2011. – 208 с.
42. Прокофьева С.Л. Остров капитанов: Повести-сказки. – М.: Дрофа, 2001. – 446 с.
43. Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях. – М.: Микко, 2012. – 36 с.
44. Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди – М.: Рипол-Классик, 2011. – 40 с.
45. Родари Дж. Приключение Чипполино / Пер. с итал. З. Потаповой – М.: Самовар, 2007. – 216 с.
46. Толкиен Дж. Р.Р. Властелин Колец / Пер. с англ. Д. Афиногенова, Т. Велимеева, К. Короле – М.: Эксмо, 2002. – 1670 с.

47. Толкиен Дж. Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. / Пер. с англ. Л.Л. Яхнина. – М.: АРМАДА: Изд.-во Альфа-книга, 2001. – 363 с.
48. Толстой А.Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. – М.: Эксмо, 2013. – 152 с.
49. Успенский Э.Н. Дядя Федор, пес и кот. – М.: Самовар, 1992. – 136 с.
50. Успенский Э.Н. Крокодил Гена и его друзья. – М.: Самовар, 1996. – 104 с.

**Литературная критика, литературоведческие
и культурологические труды:**

51. Абрамюк С.Ф. Фольклорные истоки композиции современной литературной сказки // Проблемы детской литературы: межвузов. сборник. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1976. – С. 169–184.
52. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. – Вып. 3. М.: Искусство, 1972. – С. 110–156.
53. Аливердиев А.А. К вопросу о русском фэнтези, Бабе-Яге, etc // Махачкалинские известия. – 2006. – №8. – С. 22–31.
54. Амзаракова И.П., Савченко В.А. Проблема инвариантов культуры в социолингвистическом аспекте // Язык. Культура. Коммуникация. Вестник статей ИГЛУ. – М.: ИГЛУ, 2010. – С. 5.
55. Аникин В.П. Художественное творчество в жанрах несказочной прозы: (к общей постановке проблемы) // Русский фольклор. Т.13. Русская народная проза. – Л.: АН СССР, Ин-т рус. лит., 1972. – С. 6–20.
56. Аникина Ю.А. Специфика конфликта в художественном мире В.П. Крапивина: дисс...канд. филол. н. – Волгоград: ВГСПУ, 2014. – 167 с.
57. Арбитман Р. Слезинка замученного взрослого. О творчестве В.П. Крапивина // Детская литература. – 1993. – № 12. – С. 6–9.

58. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр Академия, 2005. – 576 с.
59. Арзамасцева И.Н. Метафора жизни: размышления о сказке // Детская литература. – 1991. – № 9–10. – С. 26–29.
60. Аниме Фэнтези – что это такое? // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.animemagazine.ru/22.03/article/index_02.html (дата обращения: 30.11.2014).
61. Афанасьев А.Н. Славянская мифология. – М.: Эксмо, Мидгард, 2008. – 1520 с.
62. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: структурно семант. анализ восточно-славян. обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.
63. Бардасова Э.В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов Аркадия и Бориса Стругацких: автореф. дис. канд. филол. н. – Казань: Казан. гос. ун-т., 1995. – С. 4.
64. Баркова А.Л. Толкиенисты. Архаическая субкультура в современном городе // Человек. – 2003. – № 5. – С. 58–74.
65. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. / Пер. с фр. сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиковым – М.: Прогресс, Универс, 1989. – С. 98.
66. Бахтина В.А. Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. – М.: Наука, 1975. – С. 157–163.
67. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
68. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. – 1974. – №3. – С. 23–35.
69. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm> (дата обращения: 10.03. 2015).

70. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
71. Березин В.Б. Суеверие. – М.: Армада, 2001. – С. 186–187.
72. Березин В.Б. Фэнтези // Октябрь. – 2001. – № 6. – С. 185–188.
73. Беренкова В.М. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 4. – С. 91–93.
74. Богатырева Н.Ю. Литературная сказка В. П. Крапивина (жанровое своеобразие и поэтика): дисс...канд. филол. н. – М.: МПГУ, 1998. – 208 с.
75. Богатырева Н.Ю. Владислав Крапивин: «Пишу о том, что наболело» // Читаем вместе: навигатор в мире книг. – 2008. – №11. – С. 6–7.
76. Бодкин М. Архетипические образы в поэзии. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 640 с.
77. Борисов М.А. Происки жанра // Литературная газета – 1998. – №14. – С. 17.
78. Борхес Х.Л., Картер А., Дубин Б. Бестиарий: Книга вымышленных существ. – М.: Эксмо-Пресс, 2000. – 368 с.
79. Бритиков А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература: Некоторые проблемы истории и теории жанра. – СПб.: Борей-Арт, 2000. – 402 с.
80. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор, мифология. // Русская литература. – 1984. – № 3. – С. 55–74.
81. Брудный А.А. Демильханова А. М. Феномен двойника и «стадия зеркала» // Историческая психология и социология истории. – Т.2. – №2. – 2009. – С. 40–43.
82. Булычев К. [Можейко И.В.] Мы смогли угадать, что хочет смотреть десятилетний мальчик // Детская литература. – 1994. - №1. – С. 76.
83. Вагнер В.Р. Искусство и революция. / Пер. с англ. И. М. Эллена. – СПб.: Горизонт, 1906. – 36 с.

84. Великанова Е.А. Мотив сказочной «пути-дороги» в научно-фантастических повестях Владислава Крапивина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Научный журнал. Серия: общественные и гуманитарные науки. – 2008. – №2 (Общественные и гуманитарные науки). – С. 75–79.
85. Великанова Е.А. О фольклорных истоках фантастических повестей Владислава Крапивина // «Мудрости боти имя подадеся...» Сборник статей к юбилею профессора С.М. Лойтер. – Петрозаводск: Издательство КГПА, 2011. С. 81–88.
86. Великанова Е.А. «Свои» и «чужие» в произведениях В.П. Крапивина // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера: Материалы научной конференции. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. – С. 89–92.
87. Великанова Е.А. Старший и младший: о героях В. Крапивина и С.Лукьяненко // Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. науч. тр. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2009. С. 186–198.
88. Великанова Е.А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина: проблематика и поэтика. Дисс. канд. филол. н. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод.гос.ун-та, 2010. – 290 с.
89. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 649 с.
90. Вейман Р. История литературы и мифология / Пер. с нем. О.Н. Михеевой. – М.: Прогресс, 1976. – 465 с.
91. Виноградова О.В. Мифическая топика и мифическая образность в цикле В.Крапивина «В глубине Великого Кристалла» // Литературная сказка: История, теория, поэтика: сб. статей, и материалов. – М.: Изд-во МПГУ, 1996. – 116 с.
92. Виноградова О.В. Педагогические условия повышения эффективности чтения подростками литературы фэнтези. Автореф. ... канд. пед. н. – М.: ПроСофт-М, 2003. – 22 с.

93. Виноградова О.В. Что им нужно в другом мире? // Библиотека в школе (приложение к «1 сентября») – 2001 – № 10. – С. 16–18.
94. Выходцев П.С. Русская литература XX века и фольклор: (Проблемы методологии) // Творческая индивидуальность писателя и фольклор: Сб. науч. тр. – Элита, 1985. С. 5–22.
95. Гаков В. [Ковальчук М.А.] Сказка-жизнь профессора Толкиена // Детская литература. – 1983. – №7. – С. 30.
96. Галина М.С. Авторская интерпретация универсального мифа: жанр "фэнтези" и женщины-писательницы // Общественные науки и современность. – 1998. – №6. – С. 114–129.
97. Галина М.С., Каплан В.В. В поисках чуда // Если. – 2003. – №6. – С. 252–258.
98. Гарцевич Е.С. Русские деревенские сказки. Славянское фэнтези // Мир фантастики и фэнтези – 2005. – №20. – С. 57.
99. Геворкян Э.В. Фантастика 1997: что показало вскрытие // Литературное обозрение. – 1998. – №1. – С. 15–22.
100. Геворкян Э.В. Чем вымощена дорога в рай? // Антиутопии XX века. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 12.
101. Герасимов Ю.К. Русский символизм и фольклор // Рус. лит. – 1985. – №1. – С. 95–109.
102. Гоголева С.А. Влияние готического романа на жанр фэнтези и его роль в становлении жанра // Наука и образование. – 2007. – № 3. – С. 166–167.
103. Гоголева С.А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование. – 2006. – № 3. – С. 85–88.
104. Головина Л.Г. Реализация христианского мифа в цикле В.П. Крапивина «В глубине Великого Кристалла» // Филол. науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов – 2010. – № 1 (5). – Ч.1. – С. 48–56.
105. Гонгало Е.Ф. Концепция виртуальной реальности // Философия и социальные науки. – 2009. – № 6. – С. 34.

- 106.** Гончаров В.Л. Волшебники в звездолетах // Если. – 2004. – № 3. – С. 262–274.
- 107.** Гончаров В.Л. Конан на переломе эпох: русская фэнтези – традиции перспективы // Уральский следопыт. – 1997. – № 7. – С. 57–59.
- 108.** Гончаров В.Л., Мазова Н. Мифология мегаполисов // Если. – 2004. – №9. – С. 254–264.
- 109.** Гончаров В.Л. Посмеемся? Если получится // Если. – 2005. – №8. – С. 267–275.
- 110.** Гончаров В.Л. Русская фэнтези – выбор пути // Если. – 1998. – С. 216–227.
- 111.** Гопман В.Л. Двенадцать подвигов ландграфа скиминока // А. Белянин, Меч Без Имени. М.: Армада, 2000. С. 400–412.
- 112.** Грицанова М.В. Некоторые жанровые особенности современной лирической повести для детей // Проблемы литературных жанров: материалы научной межвузовской конференции. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1972. С. 124–126.
- 113.** Губайловский В.А. Обоснование счастья: О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. – 2002. – №3. – С. 174–185.
- 114.** Гусарова А.Д. Формула фэнтези – принцип героя // Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. науч.тр. Петрозаводск: Изд-во МарГУ, 2004. – С.152–158.
- 115.** Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. Автореф. ... канд. филол. н. Петрозаводск: Изд-во МарГУ, 2009. – 25с.
- 116.** Гуревич Г. Что такое фантастика и как ее понимать? // Литературная учеба. – 1981. – №. 9 – С. 86–105.
- 117.** Далгат У.Б. Фольклор и современный литературный процесс // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982. С. 34–48.
- 118.** Даль В.И. О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. М.: АСТ, Астрель, 2011. – 608 с.

- 119.** Дербенева Л.В. Архетипическая парадигма в русской реалистической литературе XIX века. Автореф. ... д. филол. н. Симферополь: ТНУ им. В.И. Вернадского, 2008. – 30 с.
- 120.** Добровольская О.А. Фэнтези и фольклор // Литература. – 1996. – №43. – С. 13.
- 121.** Долженко Л.В. Рациональное и эмоциональное в русской детской литературе 50–80-х годов XX в. (Н.Н. Носов, В.Ю. Драгунский, В.П. Крапивин): Монография. – Волгоград: Перемена, 2001. – 241 с.
- 122.** Донцов Д.А., Донцова М.В. Психология детства согласно Л.С. Выготскому // Современная российская наука глазами молодых исследователей: Материалы Всероссийской научно-практической конференции-форума молодых учёных и специалистов (февраль 2011 г.). – Красноярск: Научно-инновационный центр. – 2011. – С. 94–96.
- 123.** Дрозд Е.А. Фэнтези: пробуждение спящих богов // Всемирная литература. – 1997. – №11. – С. 157–177.
- 124.** Дубровская И.Г. Советская детская сказочная повесть 30-х годов (вопросы сюжетосложения): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново: ИГУ, 1985. – 21 с.
- 125.** Дьяконова Е.С. Все как в жизни // Православие и мир – 2007. – №11. – С. 23–25.
- 126.** Дьяконова Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2008. – № 1. – С. 10–16.
- 127.** Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Предисл. Ю.В. Богданова. – М.: Прогресс, 1979. – 318 с.
- 128.** Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука. – 2000 – 248 с.
- 129.** Жимбаева Ц.Ч. Подростковая субкультура: Специфика идентичности. – М.: КРАСАНД, 2010. – 160 с.

130. Жирмунский В.М. Из истории западно-европейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – С. 76.
131. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранных трудов. – Л.: Наука. 1977. – 407 с.
132. Журнал Досуг и развлечения – 2005. – №9, №12 – С. 10–14, С. 17.
133. Зеньковский В.В. Психология детства. М.: Академия, 1996. – 346 с.
134. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
135. Знахарство: магия и медицина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lunarmage.ucoz.ru/publ/znakharstvo/lechenie/znakharstvo_magija_ili medicina/63-1-0-464](http://lunarmage.ucoz.ru/publ/znakharstvo/lechenie/znakharstvo_magija_ili_medicina/63-1-0-464) (дата обращения: 21.01.2015).
136. Зубарева Е.Е. Детская литература // Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1989. – 399 с.
137. Иванов В.В. О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых (коротких) текстов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том 7. – Книга 2. Из истории науки. – М.: Знак, 2011. – С. 5.
138. Иванова Н.Ф., Абрамовская И.С. История русской детской литературы: практикум. Великий Новгород: Изд-во НовГУ, 2003. – 96 с.
139. Иванова Э.В. Создание вторичных миров: Дж.Р.Р. Толкин и жанр «фэнтези» // Искусство в школе. – 2008. – № 4. – С. 41–45.
140. Ильинова Е.И. Концептология вымысла в тексте авторской сказки // Филологические науки. – 2007. – № 1. – С.85–93.
141. Интервью С. Лукьяненко телеканал Культура от 12 апреля 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20872/video_id/272422 (дата обращения: 11.10.2014).
142. Ионас В.Я. Произведения творчества в гражданском праве. – М.: Юрид. лит., 1972. – 168 с.

143. Кабаков Р.И. «Повелитель Колец» Дж. Р. Р. Толкиена и проблема современного литературного мифотворчества: автореф. дис. канд. филол. наук. – Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1989 – 25 с.
144. Кагарлицкий Ю.Г. Реализм и фантастика // Вопр. лит. – 1971. – №1. – С. 101–117.
145. Кагарлицкий Ю.Г. Что такое фантастика? – М.: Художественная литература, 1974. – 346 с.
146. Каплан В.В. Заглянем за стенку // Новый мир. – 2001. – №9. – С. 158–169.
147. Каракан Т.А. О жанровой природе утопии и антиутопии // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. – Петрозаводск: Изд-во-ПТУ, 1992. Вып. 2: Художественные и научные категории. С. 157–160.
148. Карпов В.А. Жанровая природа цикла В. Крапивина «В глубине Великого Кристалла». – Научные труды КГПУ им. К.Э. Циолковского: Серия «Психолого-педагогические науки». – 2007. – Изд-во КГПУ. – 2007. – С. 184–187.
149. Карпов В.А. К вопросу о жанровом определении фэнтези. – Мир литературы: Сборник научных трудов. – Изд-во РУДН, – М. 2010. – С. 57–71.
150. Кемпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Пер. с англ. К. Семенова. – Киев: София, 1997. – 336 с.
151. Киселев В. Центр развития русского языка «Клуб профессионалов» (интервью с Т.Крюковой). // Фант-Азия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/tint28.htm> (дата обращения: 09.03.2015).
152. Киченко А.С. Мифологические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX в. – Черкассы: Изд-во Черкасского ун-та, 2003. – С. 120.
153. Кихней Л.Г. К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под ред. проф. В.М. Головки. – Ставрополь: Изд-во СГУ; Ставроп. книж. изд-во, 2007. – С. 36–68.

- 154.** Коваленко А.Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: Монография. – М.: РУДН, 2010. – 496 с.
- 155.** Ковтун Е.Н. «Истинная реальность» fantasy / Е. Ковтун // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер.9. – 1998. – №3. – С. 135–157.
- 156.** Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: МГУ, 1999. – 308 с.
- 157.** Ковтун Е.Н. Фантастика в эпоху постмодернизма: русская и восточно-европейская фантастическая проза последней трети XX столетия. – Славянский вестник. – 2004. – Вып. 2. – С. 498–511.
- 158.** Ковтун Е.Н. Эволюция восточноевропейской фантастики в последней трети XX века // Материалы научных чтений памяти заслуженных профессоров МГУ им. М.В. Ломоносова Р.Р. Кузнецовой, А.Г. Широковой / Под ред. В.Ф. Васильевой и Л.Г. Машковой. – М.: МАКС-Пресс, 2004. – С. 73.
- 159.** Козина Т.Н. Евангельские мотивы в новейшей русской прозе: проблема интертекстуальности // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 2. – С. 216–219.
- 160.** Козина Т.Н. Христианские архетипы в русской ментальности (на материале художественно-литературной практики рубежа 1990-2000-х годов) Дисс. ... д. культур. н. – Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2012. – 266 с.
- 161.** Козлова А.В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820 – 1830-х годов. Автореф. дис... на соиск. канд. филол. н. – Томск: Томский государственный университет. 1999. – 28 с.
- 162.** Колдун И. [Барановский В.] Классификация жанра фэнтези. – М.: ТЕРРА, 1997. – С. 211–220.
- 163.** Колядич Т.М. Цикл С. Прокофьевой о Белоснежке. К проблеме взаимодействия литературных и фольклорных традиций // Мировая

словесность для детей и о детях. Вып. 4. – М.: Изд-во МПГУ, 1999. – С. 95–110.

- 164.** Королев К.М. Толкиен Дж. Р. Р. Вместо послесловия // Книжное обозрение. – 1993. – №41. – С. 36.
- 165.** Косарева А.Б. Фантастическое: природа и функции // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11–13 апреля 2000г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 161–163.
- 166.** Косарев А.Ф. Философия мифа. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
- 167.** Кочетова П.Б. А что им читать? Приглашение к дискуссии: о детском чтении // Начальная школа. 2005. – № 2. – С. 39–45.
- 168.** Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж. Р. Р. Толкина. – В кн.: Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Вып. 6. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1981. – С. 89.
- 169.** Кошелев С.Л. К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1984. – С. 133–142.
- 170.** Кошелев С.Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга, К. Уилсона 50-60-х гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина 1983. – 16 с.
- 171.** Крапивина Л.А. Идея ценности детства в литературном и педагогическом творчестве Владислава Крапивина // Известия Уральского государственного университета. – 2009. – № 3(67). – С. 216–220.
- 172.** Кривошапова Т. В. Анализ литературной сказки в гендерном аспекте // Вестник Евразийского университета. – 2000. – № 4. – С. 9–15.

173. Криницына О.П. Славянское фэнтези в современно литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис... на соиск. канд. филол. н. – Челябинск: ООО Энциклопедия, 2011. – 23 с.
174. Крюкова Т.Ш. Кем я не стала, или как я пришла к писательству // Фант-Азия Тамары Крюковой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/newsite/aboutbio2.htm> (дата обращения: 18.01.2015).
175. Кузнецова Ю. Нужно видеть мир глазами ребенка // Фант-Азия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fant-asia.ru/tint54.htm> (дата обращения: 10.02.2015).
176. Кузьмина М.Ю. Фэнтези: к вопросу о «жанровой сущности» // Вест. УлГПУ: Сб. Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 2006. – Вып. 2. – С. 93–97.
177. Кун Н.А. Мифы древней Греции. – М.: ЭКСМО, 2009. – 240 с.
178. Кураев А.В. Неамериканский миссионер. Саратов: Издательство Саратовской епархии, 2005. – 464 с.
179. Леви-Брюль Л. Первобытная мифология: Мифический мир австралийцев и папуасов. – М.: Либроком, 2012. – 256 с.
180. Ле Гофф Ж. Рождение чистилища / Пер. с фран. В. Бабинцев, Т. Краева. – М.: АСТ, 2009. – С. 522.
181. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1982. – 51 с.
182. Лем С.С. Фантастика и Футурология М.: Восточная литература, 2000. С. 304–305.
183. Лейдерман Н.Л. К определению категории «жанр» // Вопросы специфики жанров художественной литературы. – Минск: Полымя, 1974. – С. 3–4.
184. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск: УрГУ, 1992. – 184 с.

- 185.** Липовецкий М.Н. Чтоб сильнее стала сказка: Традиция романтической сказки в современной литературе для детей / М.Н. Липовецкий // Детская литература. – 1987. – №5. – С. 20–24.
- 186.** Литературная сказка. История, теория, поэтика: сборник статей и материалов. – М.: МПГУ, 1996. – 412 с.
- 187.** Лихачева С. Б. Аллитерационная поэзия в творчестве Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дисс. ...канд. филол. н.– М.: МГПИИЯ им. Мориса Тореза, 1999. – 22 с.
- 188.** Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – № 8 – 1968. – С. 74–87.
- 189.** Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 5–146.
- 190.** Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 376 с.
- 191.** Логинов С.В. Русское фэнтези – новая Золушка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm> (дата обращения: 08.03.2015).
- 192.** Лопухов Д.С. Что такое фэнтези? // Русский журнал – 2006. – №7. – С. 18–19.
- 193.** Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследования и тексты. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2001. – 296 с.
- 194.** Лойтер С.М. Русская детская литература XX века и детский фольклор: проблемы взаимодействия: автореф. дис. докт. филол. наук. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2002. – 41 с.
- 195.** Лойтер С.М. Феномен детской субкультуры. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 1999. – 44 с.
- 196.** Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480 с.
- 197.** Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
- 198.** Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Издательство МГУ, 1990. – 269 с.

- 199.** Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // История типологии русской культуры. – СПб.: Искусство–СПБ, 2002. С. 727–743.
- 200.** Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования Заметки. – СПб.: Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.
- 201.** Лукин А.А., Рынкевич В.В. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // Иностранная литература. – 1992. – №3. – 234 с.
- 202.** Лукьянин В.П. Крапивин в системе ценностей переходного времени (доклад) // Писатель Владислав Крапивин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/vk/recert/2000/vlukO1.htm> (дата обращения: 12.01. 2015).
- 203.** Лукьяненко С.В. Рецензия на трилогию Ф.Пулмана «Темные начала» // Если. – 2006. – №37. – С. 17.
- 204.** Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики. Заметки фольклориста // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск: Наука, 1981. – С. 76–90.
- 205.** Льюис К.С. Три способа писать для детей // К.С. Льюис. Собрание сочинений в 8 томах / Пер. с англ. Н. Будиной. – М.: Фонд им. Александра Меня, Дом надежды, 2000. – Т. 6. – С. 32.
- 206.** Макдауэл Дж. Неоспоримые свидетельства // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bibliaonline.narod.ru/M/tom64.html> (дата обращения: 09.01.2015).
- 207.** Маклаков И.А. Специфические особенности жанра фэнтези в творчестве Д. Толкина // Научный журнал КубГАУ. – 2013. – №87(03). – С. 4.
- 208.** Маклаков И.А. Эпопея Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» в контексте западноевропейских литературных традиций: дисс. канд. филолог. наук. – Казань: ГОУ ВПО КГПУ им. В.И. Ульянова-Ленина. 2007. – 171 с.
- 209.** Малахов В.С., Филатов И.П., Богданов В.Г. Современная западная философия. – М.: ТОН–Остожье, 1998. С. 113–115.

- 210.** Мамаева Н.Н. Это не фэнтези! // Уральский следопыт. – 2001. – №9. – С. 48–54.
- 211.** Минеев В.Н. Проблемы детской литературы и фольклора. – Петрозаводск: Карелия, 2001. С. 3–420.
- 212.** Мантрова М.С. Становление «Образа-Я» современного подростка. Теория. Диагностика: монография. – Оренбург: Университет, 2011. – 216 с.
- 213.** Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – 175 с.
- 214.** Медрим Д.Н. О поэтике волшебной сказки // Проблемы детской и зарубежной литературы. – Волгоград: Учитель, 1971. С. 3–445.
- 215.** Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41–47.
- 216.** Мелетинский, Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. – М.: Восточная литература, 1958. – 387 с.
- 217.** Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 140 с.
- 218.** Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: учеб. пособие по курсу Теория мифа и ист. поэтика повествовательных жанров. – М.: РГГУ, 2000. – 167 с.
- 219.** Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
- 220.** Мендель Б. Что такое «популярная литература»? : западная концепция "высокого" и "низкого" в совет, и постсовет, контексте / Пер. с нем. А.В. Маркина // Новое лит. обозрение. – 1999. – № 40. – С. 395.
- 221.** Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. Монография. – М.: Мегатрон, 1997. – 380 с.
- 222.** Мещерякова М.И. Современная русская сказка для детей и юношества: основные направления и тенденции развития // Литературная сказка.

- История, теория, поэтика: Сб. статей и материалов. – М.: МПГУ, 1996. – С. 67–71.
- 223.** Минеев В.Н. Проблемы детской литературы и фольклора. – Петрозаводск, 2001. – С. 3–420.
- 224.** Минералова И.Г. Детская литература: уч. пособие для вузов. – М.: Владос, 2002. – 176 с.
- 225.** Минералова И.Г. Феномен детства в мировой словесности // Мировая словесность для детей и о детях: Сб. ст. – М.: МПГУ, 1998. – С. 3–6.
- 226.** Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. – Тарту: Изд-во Тартуского Гос. ун-та, 1979. – С. 76–120.
- 227.** Мисник М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов: дисс. кан. фил. н. – Иркутск: Иркутск. Госуд. Лингв. ун-т., 2006. – 159 с.
- 228.** Мосеева Н.В. «Маргинальный» хронотоп и нравственный закон в произведениях В.П. Крапивина // Мировая словесность для детей и о детях. – М.: Литера, 2007. – Вып. 12. – С. 261–267.
- 229.** Мончаковская О.С. Фэнтези как разновидность игровой литературы // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 3. – С. 231–237.
- 230.** Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка?) // ВЕСТНИК ВГУ. Филология. – Воронеж, 2011. С. 47–48.
- 231.** Москаленко С.В. Синтез жанров в фантастических произведениях Владислава Крапивина / Синтез в мировой и художественной культуре: материалы IX научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. – М.: МПГУ, 2009 – С. 157–161.
- 232.** Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Моногр. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 200 с.

233. Неелов Е.М. Еще раз о жанровой специфике фантастической литературы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 91. – С. 100–105.
234. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск: Карелия, 1987. – 126 с.
235. Неелов Е.М. Современная литературная сказка и научная фантастика: автореф. дисс..канд. филол. н. – М.: Ин-т рус. лит., 1973. – 34 с.
236. Нефедова Л.К. Детствование как состояние связи мира с человеком в русской философии // Ценности и смыслы. – 2012. – № 3(19). – С. 23–32.
237. Новикова А.М. Фольклор и литература: (Проблемы их исторических взаимоотношений в русской фольклористике) // Фольклор и литература: (Проблемы их творческих взаимоотношений). – М.: Просвещение, 1982. – С. 3–42.
238. Новостной портал: MIGnews.com. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mignews.com/news/culture/world/291107_20315_00354.html (дата обращения: 10.03.2015).
239. Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1947. – С. 257.
240. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. Мир – Герой – Автор. – Южносахалинск: СаХГУ, 2000, – 104 с.
241. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. Учеб. пособие. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 312 с.
242. Октябрьская О.С. Актуальные проблемы современной подростково-юношеской литературы // Сб. Детская литература и воспитание. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2012., Т. 8. – С. 16–23.
243. Октябрьская О.С. [Левченкова О.С.] Детская литература XX века // Сб. Новой Российской энциклопедии в 12т-х. – М.: Энциклопедия, издательский дом ИНФРА-М – 2008. – Т.5. – Ч.1. – С. 179–181.

244. Октябрьская О.С. [Левченкова О.С.] Научно-познавательный аспект в русской литературной сказке второй половины XX – начала XXI веков // Сб. Детская литература и воспитание. Т. 6. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2009. – С. 61–78.
245. Октябрьская О.С. [Левченкова О.С.] Переосмысление традиционных сюжетов в литературной сказке для детей второй половины XX века // Сб. материалов по Русской литературе XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Третьей международной научной конференции. – М: Из-во МГУ, 2008. – С. 407–409.
246. Октябрьская О.С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920-2000-е гг.) – М.: МАКС Пресс, 2012. – 360 с.
247. Октябрьская О.С. Сказка о "маленьких человечках" в русской детской литературе II половины XX века: традиции и инновации // Филологическая наука. Вопросы теории и практики. – Тамбов. – 2014. – № 1-2 (31). – С. 140–143.
248. Октябрьская О.С. Современная русская литература для подростков (типология и проблематика) // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2012. – № 5. – С. 48–52.
249. Октябрьская О.С. [Левченкова О.С.] Тема игры в детской литературе 1960-80-х годов // Филологические науки. – 2000. – № 5. – С. 94–101.
250. Октябрьская О.С. [Левченкова О.С.] Феномен чуда в русской литературной сказке 30–90-х гг. XX века // Филологические науки. – 2000. – № 5. – С. 72–80.
251. Осорина, М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб.: Питер, 2011. – 304 с.
252. Павкин Д. М. Образ волшебной страны в романах Дж. Р. Р. Толкиена: лингвокогнитивный анализ: автореф. дис. канд. фил. н. – Киев: Черкасский гос. ун-т им. Б. Хмельницкого, 2002. – 23 с.
253. Перумов Н.Д. Я люблю гномов, а они любят пиво // Мир за неделю. – 2000. – №4. – С. 112.

254. Печагина Т.В. Категориальные концепты «Добро» и «Зло» в детской фэнтези: дисс. канд. фил. н. – Челябинск: Челябинский гос. ун-т., 2011. – 222 с.
255. Погребная Я.В. Аспекты современной мифопоэтики. – Учебное пособие. Практикум. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – 310 с.
256. Попова М.К. Загадки «фэнтези» // Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. – С. 159–192.
257. Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной литературы. Курс лекций. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. – С. 10.
258. Православный портал о благотворительности и социальной деятельности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.miloserdie.ru/articles/dlya-starshih-doshkolnikov> (дата обращения 05.03.2015).
259. Приходько А.М. Жанр "фэнтези" в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: автореф. ... канд. филол. н. – М.:РГБ, 2002. – 18 с.
260. Поляков М.Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 17–18.
261. Помогалова Н.В. Фэнтези и социализация личности (социально-философский анализ): автореф. дис. . канд. филос. наук – Омск: Омский гос. ун-т., 2006. – 23 с.
262. Пословицы и Поговорки у Русского Народа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.x-vim.info/s_202cec42637.html (дата обращения: 28.01.2015).
263. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 272 с.
264. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
265. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.

- 266.** Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
- 267.** Пропп В.Я. Мотив чудесного рождения. Сказка. Эпос. Песня. – М.: Лабиринт, 2001. – С. 65–104.
- 268.** Пропп В.Я. Русский героический эпос. – 2-е изд., испр. – М.: Государственное издательство художественной литературы. 1958. – С. 250.
- 269.** Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977 – 1979. Т. 10. Письма. – 1979. – С. 371.
- 270.** Репьева И. Пока ребенок с книгой, его душа думает // Учительская газета. – 2005. – №13. – С. 17.
- 271.** Рожанский Л.Ш. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – 331 с.
- 272.** Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. – М.: Прогресс, 1990. – 96 с.
- 273.** Романова А.Ю. Магия слова // Gala Биография. – 2004. – №2. – С. 169.
- 274.** Роман с контрабасом или подать сюда плагиатора // Архивы Кубикуса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kubikus.ru/articletext.asp?id=193> (дата обращения: 08.02.2015).
- 275.** Русские народные сказки с иллюстрациями И.Я. Билибина / Под ред. Н.В. Астаховой. – М.: Белый Город, 2011. – 70 с.
- 276.** Савин Е.С. Стереотипы восприятия произведений Крапивина // Писатель Владислав Крапивин. Официальная страница. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/tc/tc06/06krit1.htm> (дата обращения: 08.03.2015).
- 277.** Самохина Е.О. Русская литературная сказка второй половины XX века // Мировая словесность для детей и о детях. Вып.10. – М.: МПГУ, 2005. – С. 215–219.
- 278.** Сапковский А. Нет золота в Серых Горах. – М.: АСТ, 2002. – 374 с.

279. Сафрон Е. А. Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В.А. Левшина, М.И. Попова и М.Д. Чулкова) // Научный журнал КубГАУ. – 2011. – №73(09). – С. 2.
280. Священник Иаков Баглиен: Золотой компас, или не все то золото, что блестит // Православие и мир – 2007. – № 22 – С. 10.
281. Семенов А.И. Мифопоэтическое пространство в литературе XX века // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://esgaroth.narod.ru/articles/mifop.htm> (дата обращения: 01.11.2014).
282. Сендерович С.Я. Ревизия юнговской теории архетипа. // Логос. – 1995. – № 6. – С. 157–158.
283. Сетин Ф.И. История русской детской литературы (конец X – 1-я половина XIX вв.). – М.: Просвещение, 1990. – 303 с.
284. Славова М.Т. К вопросу о характере и функциях фантастического в беллетристике для детей // Проблемы детской литературы: Межвузов. сб. – Петрозаводск, 1989. – С. 78–85.
285. Славова М.Т. О природе героя в беллетристике для детей // Проблемы детской литературы: Сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1992. – С. 8–16.
286. Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке // Детская литература. – 1977. – № 9. – С. 3–49.
287. Смирнова Е.В. Мир фэнтези – вымысел или реальность? Мировая словесность для детей и о детях. Вып.10. – М.: Учебно-научный филологический центр МПГУ, 2005. – С. 206–207.
288. Солдаткина Я.В. Диалектика мифа Алексея Лосева в контексте мифопоэтики русской прозы 1930-х годов. *Slavia orientalis*. – 2010. – №2. – С. 207–213.
289. Солдаткина Я.В. Другие: социальная, возрастная и метафизическая проблематика романа М. Петросян «Дом, в котором...». Филологические традиции в современном литературном и

- лингвистическом образовании. Вып. 10. – Том. 1. – М.: МГПИ, 2011. – С. 279–287.
- 290.** Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции (монография). – М.: Экон-Информ, 2009. – 356 с.
- 291.** Солдаткина Я.В. Мифопоэтика эпического текста: неомиф в русской эпической прозе 1930-1950-х гг. Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сборник научных статей. В 2 т. Вып. 9. – Том. 1. – М.: МГПИ, 2010. – С. 188–194.
- 292.** Солдаткина Я.В. Образ Христа в русской потаенной прозе «сталинского периода»: культурологический и аксиологический аспекты. Богословие. Образование. Культура. – Выпуск 1. – Том 16. – 2012. – С. 93–104.
- 293.** Солдаткина Я.В. После постмодернизма: эстетические и аксиологические поиски в современной русской прозе. – Русский язык за рубежом. – 2014. – № 1 (242). – С. 89–94.
- 294.** Солдаткина Я.В. Эпическое мышление в прозе 1930 – 1950-х гг.: мифопоэтический аспект. – Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Т. 56. – 2011. – № 2. – С. 117–120.
- 295.** Соколова Я. Филип Пулман: по направлению к Небесной Республике (перевод) // OZON.Гид. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2152266/> (дата обращения: 09.03.2015).
- 296.** Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1976. – С. 87.
- 297.** Степанов С.С. Век психологии: имена и судьбы. – М.: Эксмо. 2002. – 592 с.
- 298.** Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип Причинности // Язык и наука XX века. Сборник статей. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 432 с.
- 299.** Степновская Т.Л. Фэнтези – переодетая Золушка // Русская словесность в школах Украины. – 2000. – №2. – С. 162–175.

- 300.** Струкова М.А. Мифологические персонажи в фэнтези и литературной сказке // Синтез в мировой и художественной культуре. Вып.13. – М.: МПГУ. – 2013. – С. 76–82.
- 301.** Талалаев В.Т. Топологии Миров Крапивина // Писатель Владислав Крапивин. Официальная страница. [[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1998/wt-t-00.htm> (дата обращения: 03.05.2014).
- 302.** Таня Гроттер – не плагиат, говорит автор // Русская служба Би-би-си [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_2262000/2262401.stm (дата обращения: 19.03.2014).
- 303.** Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 313.
- 304.** Тимошенко Т.В. Научная фантастика как социокультурный феномен: автореф. дис. канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т., 2003. – С. 4.
- 305.** Тодаров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фран. Б. Нарумов. – М.: Дом Интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
- 306.** Толкиен Дж. Р. Р. Приключения Тома Бамбадила и другие стихи из Алой Книги: Стихи и повести // Толкиен Дж. Р.Р. О волшебных сказках / Пер. с англ. Н. Рахманова. – М.: АСТ, 1991. – С. 288–290.
- 307.** Толкиен Дж. Р. Р. Эссе о Волшебных сказках ДОС. / Пер. с англ. А. Пинского. Сб.: Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – 40 с.
- 308.** Толстиков Д.А. Когнитивная специфика фэнтезийного образа в массовой культуре. Автореф. ... канд. философ. н. Омск: ОмГПУ, 2009. – 20 с.
- 309.** Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 305 с.

- 310.** Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа Прогресс–Культура, 1995. – 624 с.
- 311.** Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и ране литературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 16 – 42.
- 312.** Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. – М.: Индрик, 1997. – 456 с.
- 313.** Трушников Е.Л. Фантастиковедение как теория, история и практика изучения фантастики // Молодежь в науке и культуре XXI века: материалы IV науч. конф. молодых ученых, аспирантов и соискателей. – Челябинск: ЧГАКИ, 2005. – С. 75–80.
- 314.** Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
- 315.** Фант-Азия Тамары Крюковой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gorlib.ru/newitems/bkshow/krukova/about.php> (дата обращения: 21.02.2015).
- 316.** Фантасты века уходящего // Сборник статей и очерков. – М.: ЭКСМО, 2000. – 370 с.
- 317.** Федоров В.В. Поэзия жизни // Литературоведческий сборник. – Донецк. – 1999. – Вып. №1. – С. 8–11.
- 318.** Фельдштейн, Д.И. Феномен детства и его место в развитии современного общества // Воспит. в shk. – 2005. – № 4. – С. 3–8.
- 319.** Фетисова А.Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты: автореф. дис. канд. философ. наук. – Ростов-на-Дону: Южный Федеральн. ун-т. 2008. – 23 с.
- 320.** Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. – Тверь, 1998. — Вып. IV. – С. 3–9.

321. Фон Франц М.-Л. Психология Сказки. Толкование волшебных сказок / Пер. с англ. К. Бутырина. –СПб.: Б.С.К., 2004 – С. 112.
322. Фочкин О. Проводник через темные начала // Читаем вместе. Навигатор в мире книг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/material.php?article=262&journal=96> (дата обращения: 09.03.2015).
323. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.
324. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/freydenberg_olga/poetika_syuzheta_i_zhanra/read_15/ (дата обращения: 09.09.2014).
325. Хализев В.Е. Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие // Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 141–143.
326. Хлопцева А.В. Пособие для начинающего атеиста, или нерождественская сказка // Православие и мир. – 2007. – №18 – С. 47–49.
327. Хмельницкая Т. От научной фантастики к детской сказке // Звезда. – 1970. – № 9. – С. 195–204.
328. Хроники Нарнии. В двух частях. Часть 1. // Джерело – украинская электронная библиотека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ukrlib.com/index.php/2012-12-03-09-25-11/1894-hroniki-narnii-v-dvuh-chastjah-chast-1> (дата обращения: 25.01. 2013).
329. Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: "себя как в зеркале я вижу..." // История и география русских старообрядческих говоров. – М.: Наука, 1995. – 158 с.
330. Челюканова О.Н. Художественный и внутрилитературный синтез развития русской прозы для детей и юношества 50-80-х гг. XX века: дисс. ... канд. филол. наук – М.: РУДН, 2015. – 412 с.
331. Чепур Е.А. Русская фэнтези: к проблеме типологии характеров // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 336–341.

332. Чередникова М.П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. – Ульяновск: Лаборатория культурологии, 1995. – 256 с.
333. Черная Т.К. Впереди — детство: Критико-литературоведческое исследование. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1990. – 160 с.
334. Чернец Л.В. Литературные жанры. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
335. Чернышева Т.А. Надоевшие сказки XX века (о кризисе научной фантастики) // Вопросы литературы. – 1990. – №5. – С. 62–82.
336. Чернышева Т.А. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. – 1977. – №1. – С. 229–248.
337. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – М.: Издательство Иркутского университета, 1989. – 331 с.
338. Черняков Д.И. Феномен магии в культуре: автореф. дис. ..канд.филол. наук. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т., 2001. – 23 с.
339. Шамякина С.В. Литература фэнтези: дифференциация понятия и жанровая характеристика. – Харьков: Белор.гос.ун-т., 2010. – 12 с.
340. Шаповал Г.Н. Образы зла в художественной литературе: автореф. дис. .. канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т., 2002. – 24 с.
341. Шафранская Э.Ф. Советская мифология в постсоветской литературе // Мифология и повседневность: Сб. материалов науч. – СПб.: Пушкинский Дом. 2007. – 160 с.
342. Шафранская Э.Ф. Устное народное творчество: Мифопоэтика в русской прозе. Учеб. пособие для студ. пед. вузов. – М.: Издательский дом Академия, 2007. – 352 с.
343. Шкловский В.Б. Искусство как прием. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 9–62.
344. Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века (Дж. Р. Р. Толкиен и К.С. Льюис): автореф. дисс. канд. фил. н. – М.: РГРУ, 2000. – 17 с.

345. Штейнман М.А. Произведения Дж.Р.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования // Проблемы истории литературы. – М.: РГТУ, 1998. – Вып.5. – С. 104–108.
346. Штейнман М.А. Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса "Пока мы лиц не обрели" // Проблемы истории литературы. – М.: РГТУ, 1998. – Вып.9. – С. 131–136.
347. Штейнман М.А. Толкиен и Льюис: нравственный поиск и мифотворчество // VIII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. Материалы научной конференции. – М.: МПГУ, 1996. – С. 81.
348. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. А. Костюкевич. – СПб.: Симпозиум, 2003. С. 27.
349. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. А. А. Васильевой. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
350. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. / Пер. с англ. А.П. Хомика. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. С. 39.
351. Эйдемиллер И.В., Лебедев А.Ю. Мир фэнтези // Звезда. – 1993. – №10. – С. 37–40.
352. Эриксон Э.Г. Детство и общество. 2-е изд., перер. и доп. / Пер. с англ. – СПб.: Ленато, АСТ, Фонд Университетская книга, 1996. – 592 с.
353. Эйнштейн А. Принципы научного исследования // Русская и советская фантастика / Сост. В. Греков. – М.: Правда, 1989. – С. 4–18.
354. Юнг К. Архетип и символ // Хрестоматия по психологии. – М.: Ренессанс, 2000. – С. 124–167.
355. Юнг К.Г. Подход к бессознательному. // Юнг К.Г. Архетип и символ / Пер. В.В. Зеленского. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 84–88.
356. Юнг К. Г. О современных мифах / Под. ред. М.О. Оганесяна и проф. Д. Г. Лахути. – М.: Практика, 1994. – С. 87 (– 256 с.)
357. Яковенко О.К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) // Вопросы

теории текста, лингвостилистики и интертекстуальности : сборник научных статей / отв. ред. Л. П. Позняк. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – С.136-150.

358. Ярмиш Ю. О жанре мечты и фантазии // Пер. с укр. Н. Куликовой. – Киев. – 1972. – №11. – С. 173–179.
359. Adey L. C.S. Lewis: Writer, Dreamer and Mentor. – Michigan: Cambridge U.K., 1998. – 307 p.
360. Auden W. The quest hero // Tolkien and the critics. Essays on J.R.R. Tolkien's the Lord of the Rings. – London: Univ. of Notre Dame press, 1968. – P. 40–61.
361. Barfield O., Farrer A., Bennett J. Light on C.S. Lewis. – London: Bles, 1965. – 160 p.
362. Colbert D. The magical worlds of Harry Potter: A treasury of myths, legends, and fascinating facts. Berkley Publishing, 2004. – 288 p.
363. Cunnigham R. C.S. Lewis: defender of the faith. – Philadelphia: The Westminster press, 1967. – 239 p.
364. Jones S.S. The Magic Mirror of Imagination. – NY, L.: Routledge, 2002. – 156 p.
365. Kilby C. The Christian world of C.S. Lewis. – London: Abington, 1965. – 450 p.
366. King D.W. S.C. Lewis, Poet. The legacy of his poetic impulse. – Kent, Ohio and London: The Kent State University Press, 2001. – 389 p.
367. Lewis C.S. An experiment in criticism – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1961. – 143 p.
368. Molson Francis J. Children's Fantasy. Mercer Island (Wash.): Star-mont House, 1989. – 97 p.
369. Moorman Ch. "Now entertain conjecture of a time"– The fictive worlds of C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien // Shadows of imagination. – Illinois: Southern Illinois Univ. press, 1969. – P. 59–70.

Справочники, словари, энциклопедии:

- 370.** Баркова А.Л. Верования древних славян // Славянская мифология. Энциклопедический словарь, изд. 2-е. – М.: Издательство: Международные отношения, 2014. С. 281. – 512 с.
- 371.** Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
- 372.** Большая советская энциклопедия. Собр. соч.: В 30 томах – М.: Советская энциклопедия, 1969 – 1978. Т. 13 – С. 33; Т. 22 – С. 188; Т. 29. – С. 264.
- 373.** Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/article089506.html> (дата обращения: 17.03.2014).
- 374.** Гопман В.Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина – М.: НПК Интелфак, 2001 – С.1161–1164.
- 375.** Королев К.М. Индийская мифология. Энциклопедия. – М.: Эксмо, Мидгард. 2004. – 448 с.
- 376.** Королев К.М., Лактионов А.И. Античная мифология. Энциклопедия. М.: ЭКСМО, Мидгард, 2004. – 763 с.
- 377.** Краткая энциклопедия славянской мифологии / Под ред. Н.С. Шапаровой. М.: АСТ, Астрель, Русские словари, 2003. – 624 с.
- 378.** Ладыгин М.Д., Ладыгина О.М. Краткий мифологический словарь. М.: Издательство НОУ Полярная звезда, 2003. – 111 с.
- 379.** Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу, 2-е издание. – М.: АСТ, 2010. – 956 с.
- 380.** Мудрова И.А. Словарь славянской мифологии. – М.: Центрполиграф, 2010. – 240 с.
- 381.** Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. Вып.4. – М.: Наука, 1991. – 168 с.
- 382.** Ожегов С.И. Словарь русского языка С.И. Ожегова / Под ред. Л.И. Скворцова. – 24-ое изд., испр. – М.: ОНИКС. – 2007. – 1036 с.

- 383.** Путилов Б.Н. Славянский мир в лицах. Боги, герои, люди. Энциклопедия – М.: Азбука-классика, 2008. – 368 с.
- 384.** Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2009. – 544 с.
- 385.** Русская фантастика XX века в именах и лицах: справочник / Под ред. Мещеряковой М.И. – М.: Научно-практический центр МегаТрон, 1998. – 140 с.
- 386.** Сказочная энциклопедия. / Под ред. Н. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 608 с.
- 387.** Славяно-Арийская Культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artsgtu.narod.ru/bog.html> (дата обращения: 11.01.2015)
- 388.** Словарь русских языческих богов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.velesovkrug.ru/obnovleniya-na-sayte/slavyanskije-bogi-bogi-slavyan-russkie-bogi-panteon-drevnyay.html> (дата обращения: 11.12.2014).
- 389.** Словарь философских терминов. / Под ред. В.Г. Кузнецова. – М.: ИНФРА-М, 2005. – 745 с.
- 390.** Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. / Под ред. А.Е. Махова. – М.: INTRADA, 1999. С. 188 – 189.
- 391.** Токарев С.А. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 томах. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. Т. 2.: К–Я. – 719 с.
- 392.** Ушаков Д.И. Толковый словарь русского языка. – М.: ЛадКом, 2011. – 848 с.
- 393.** Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Толкование слов / Под. ред. И. Е. Андреевского. – 2-ое изд. – Т. 4. – М.: Дрофа. – 2001. – С. 786.
- 394.** Энциклопедия мифологии. Славянская мифология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://godsbay.ru/slavs/babayaga.html> (дата обращения: 17.01.2015).