

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА
ЖУРНАЛІСТИКИ

Кафедра слов'янської філології та світової літератури
імені професора О. Мішукова

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ У
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: Ш. ПЕРО,
БРАТИ ГРИММ, Г.Х. АНДЕРСЕН

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 4 курсу 08-471 групи
Спеціальності: 014.02 Середня освіта
(Мова і література французька,
англійська)

Освітньо-професійної програми: Середня
освіта (Мова і література французька)

Федорова Олена Володимирівна

Керівник: канд. філол. наук, викл.

Коротєєва В. В.

Рецензент: уч. зар. літ. Херсонського
академічного ліцею ім. О. В. Мішукова

ХМР при ХДУ

Годованюк О. П.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЕТИМОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	6
1.1 Подвійна природа й характеристика жанру	6
1.2 Історія розвитку жанру у Західній Європі	10
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ КАЗОК Ш.ПЕРРО, БРАТІВ ГРІММ ТА Г.Х.АНДЕРСЕНА) 18	2.1
Структурно-мотивні особливості казки і її хронотопу	18
2.2 Джерелознавчий аналіз сюжету та персонажів казок	24
2.3 Позитивна та негативна характеристика суспільства	30
2.4 Трансформації змісту літературних казок у сучасному мистецтві	35
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	44

ВСТУП

Казка один з найдавніших літературних жанрів, який для більшості народів вона становить концепт, який утворює загальну картину світу внаслідок комбінування її фольклорної частини з історичною.

Трансформація цього жанру відбувається як реакція на зміни літературних смаків й інтересів у суспільстві, таким чином у XVII ст. завдяки діяльності Ш.Перро з'являється жанр літературної казки. Згодом повернення до вивчення жанру почалося з наукових робіт фольклористів XIXст., які описували, збирали, класифікували народні казки, інтерпретуючи їх, пов'язуючи тексти з міфологією й історією для виявлення їх універсальних закономірностей. Найвідоміші такі дослідники – брати Грімм. Проте вже остаточне визначення її структури і загальних жанровотворчих критеріїв відбулося у XXст., в цей час вона перетворилася в багатоплановий і універсальний жанр.

Літературна казка – це одна з небагатьох фіксованих форм прози, яка у більшості випадків орієнтується на ефект, який вона справляє на читача; будь-яка казка встановлює два плани трансгресії: перший – архіказкова модель, яка відрізняє її від звичайної фольклорної казки, а другий – комічні, фантастичні, моральні, філософські, реалістичні, поетичні архетипи, тощо.

Питання пов'язані з теоретичним і практичним дослідженням літературної казки вивчали такі вчені, як Л.Дорофєєва, Ю.Нейчай, В.Пропп, Г.Чайківська, Т. Чугунова, В.Шабліовський, а також іноземні дослідники: А. Гугенхейм-Вольф, Дж.Зайпс, Ж.Обрі, М. Сімонсен, Л.Шнітцер.

Актуальність роботи обумовлюється загальним інтересом літературних досліджень до казкового жанру і його репрезентації на прикладі творчості Ш.Перро, братів Грімм і Г.Х.Андерсена задля виявлення національної специфіки, загальних ознак літературної казки на

різних етапах її формування; до виявлення низки культурних процесів у європейському суспільстві сьогодення, інтеграцію казкових моделей і сюжетів у сферу сучасного мистецтва, що приводить до розмиття жанрових ознак казки.

Таким чином, **об'єкт** нашого дослідження – літературна казка Ш.Перро «Зачарована красуня», казка братів Грімм «Бременські музиканти» і авторська казка Г.Х.Андерсена «Снігова королева», а **предмет** – особливості формування і художня специфіка жанру літературної казки, її трансформація у західноєвропейській літературі й мистецтві.

Ми ставимо за **мету** дослідити особливості трансформації жанрового канону й визначаємо наступні **завдання роботи**:

- 1) окреслити поняття літературної казки у сучасному літературознавстві;
- 2) відстежити вплив історичних і соціокультурних чинників на формування ознак жанру;
- 3) дослідити структурно-мотивні особливості казки і її хронотопу;
- 4) проаналізувати джерела основних сюжетів і персонажів літературних казок;
- 5) розкрити суспільні ціннісні орієнтири покладені в зміст літературних казок;
- 6) простежити особливості текстуальних змін і рецептивного сприйняття літературних казок у сучасному мистецтві.

Методи дослідження – *аналіз і синтез теоретико-літературної, дидактичної, психологічної літератури; описовий метод; компаративний і культурно-історичний методи, які базуються на фольклористичному й соціально-історичному підходах до аналізу казки.*

Матеріали дослідження склали наукові статті, автореферати дисертацій, дипломні роботи, науково-дослідні журнали, праці з фольклористики, літературознавства, мистецтвознавства, науково-

популярна література, а також енциклопедичні словники й художні тексти казок.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані студентами філологічних факультетів при вивченні історії світової літератури, спецкурсів і спецсеминарів з історії французької, німецької літератури.

Структура кваліфікаційної роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ЕТИМОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

1.1 Подвійна природа й характеристика жанру

Казка – це культурний і соціально-обумовлений феномен у західноєвропейській літературі, який охоплює дві категорії: народний і літературний варіант, які розрізняються, орієнтуючись на походження й авторську приналежність текстів. Однак серед сучасних дослідників немає чіткого бачення про співзалежність цих двох категорій.

Ю.Романенко у своїй статті зауважує, що сучасні науковці загалом виділяють декілька моделей генезису й розвитку жанру: 1) *«моногенезна модель»*, яка засновується на тому, що всі казки походять з єдиного джерела і трансформуються в множинність казкових текстів; 2) *«полігенезна модель»*, яка розглядає казку як процес паралельного генерування цілої низки самостійних по собі текстів, що пояснюється *«специфікою мовного вираження»* тієї чи іншої стадії відповідної мовної спільноти; 3) *«архетипна модель»* – як оформлення людських відносин або ситуацій у формі відповідних когнітивних моделей (*«hero patterns»*); 4) *«ідеалістично-еволюційна модель»*, відповідно до якої жанр постійно перебуває на стадії розвивання з метою амеліорації літературної форми [25].

Отже, дотримуючись *«моногенезної теорії»*, першоджерелом фольклорних казок слід вважати саме авторську казку, яка диференціювалася, втративши свою попередню версію й пройшовши численні творчі трансформації. Літературна казка натомість виникає як результат орієнтації на фольклорний варіант, використовуючи його основний мотивний фонд. Типовим зразком *«полігенезної теорії»* можна вважати модель архетипів В.Проппа, яка складається з послідовності тридцяти однієї функції [23, с. 218].

Обидва поняття розмежуються науковцями, і в той самий час запропоновані ними дефініції й диференційовані жанрові ознаки лише підкреслюють їх спорідненість [20, с. 177]. Таким чином, проблематичність відмежування споріднених жанрів вирішується, на думку деяких дослідників, наявністю в літературній казці автора, однак, якщо розглядати етапи еволюції жанру за Є.Неєловим (живе побутування казки → записування й видання фольклорної казки → літературна обробка народної казки → власне літературна казка) [16, с. 21], то зрозуміло що авторство не може бути єдиним критерієм, адже у деяких авторів (наприклад Ш.Перро й братів Грімм) казка зазнає незначних літературних трансформацій народних варіантів, тоді як у інших (Г.Х.Андерсен) казки трансформуються завдяки прийомів контамінації, повної або значної варіації текстового фольклорного матеріалу.

У більшості словників казку визначають, як розповідь про якусь пригоду, вигадану або казкову, інколи серйозну, проте частіше за все смішну; смішну байку, яку використовують для розважання дітей; історію з дивами, у яку втручаються феї (або вони навпаки відсутні за М.Сімонсеном); короткий опис чого-небудь кумедного, в основі якого лежить злободенна проблема [29]. За В.Проппом це усний розважальний жанр, зі специфічною поетикою, який містить опис незвичайних вигаданих подій і підпорядковується спеціальній композиційно-стилістичній моделі [23, с. 23].

XVII ст. знаменує появу першого зразку літературної казки, проте у це час вона сприймається як жанр суто розважального характеру, а сам термін носить пейоративну конотацію історії створеної для обману [37, с. 15].

Дж.Зайпс говорить, що народна казка – це усна форма оповідання, яку культивує народ, аби виразити власне сприйняття природи й соціального порядку, яка диференціювалася у жанр літературної казки через зміну мети її розповідання, і стала соціально-символічним актом й

оповідальною стратегією, що розрахована на функціонування в суспільних дискурсах визначених понять моралі й поведінки певної культури народу [47, с. 7]. Інтерес до літературних або авторських казок виникає, коли звичайні казки знаходять свою аудиторію й з'являється інтерес до психологічного й дидактичного виховання, у тому числі і дітей.

За «Літературною енциклопедією літературних термінів і понять» літературна казка – авторський, епічний, частіше прозаїчний твір, який базується на фольклорних джерелах або на оригінальній авторській концепції через синтез фольклорних і літературних традицій задля досягнення етико-естетичної функції творчості [13, с. 459].

Як стверджує Л.Овчинникова, літературну казку можна поділити на два види: фольклорно-літературну казку (авторське перероблювання відомих народних казок) й індивідуально-авторську казку [19, с. 15]. Таким чином літературна казка має багато спільних рис з фольклорною, проте зі своїми особливостями: *поєднання реалістичного й фантастичного*, що передбачає наявність імпліцитних елементів, коли атмосфера магії й чар розчиняється у реалістичному зображенні повсякденності шляхом раціонального пояснення, і фантастичне створює ілюзію нормативності й правдивості. Це дозволяє не тільки занурити читача у світ дива, а й пов'язати цю реальність і її мораль з щоденням: *за метаморфозами й чарівними предметами стоїть жорстока і непримирима соціальна реальність*, тому казки можна вважати позачасовими.

Наступним слідує *естетична концепція* тексту, яка втілюється завдяки упорядкованості й регламентованості літературних засобів і прийомів відповідно до літературних течій зображуваної епохи, звідси *варіативність* в виборі матеріалу розповіді, який не вичерпується традиційним фольклором, і зображає власний неповторний світ *авторського сприйняття* і бачення у будь-якій формі: віршованій чи прозовій [15].

Якщо у народних казках, ми звикли до чіткого розділення *категорій добра і зла*, то в літературних казках нерідко ця межа стирається, адже один і той самий образ може втілювати в собі обидві характеристики, це допомагає створювати не типізовані образи-узагальнення притаманні народним розповідям, а індивідуалізовані образи-символи [31, с. 85]. Звідси виходять наступні характеристики – *символічність* і *дидактичність*.

Необхідно також зазначити, що казки Ш.Перро французькі літературознавці розділяють на піджанри «*contes de fées*» (казки про фей) і «*contes merveilleux*» (чарівні казки), які передбачають наявність надприродного, подорожей, метаморфоз, проте, перші відповідають літературній моді, для них наявність фей обов'язкова («Попелюшка» «Феї», «Зачарована красуня», «Віслюча шкіра»), а другі позначають загальний підвид, у якому можлива їх відсутність («Ріке-чубчик», «Синя Борода», «Червона шапочка», «Кіт у чоботях», «Хлопчик-мізинчик») [28, с. 32]. Так, сам Ш.Перро говорив: ««Гризельдіс» – це новела, «Потішні бажання» – байка, а «Віслюча шкіра» – казка» [46, с. 25].

С.Фаттахова зазначає, що майже позбавлена чудесного елемента казка «Віслюча шкіра», де тільки факт появи фей порушує абсолютно новелістичний характер оповіді. Майже відсутній чарівний елемент і в казці «Синя Борода», де тільки незмивна кривава пляма нагадує про чудесне. Ослаблений і навіть майже знятий реалістичним тлумаченням «чудовий» характер у казці «Ріке-чубчик». У казці «Червона Шапочка» чарівний елемент проявляється тільки в розмовах дівчинки з вовком. Таким чином, тільки казки «Феї», «Зачарована красуня», «Попелюшка», «Хлопчик-мізинчик», «Кіт у чоботях» належать до чарівних казок [27].

Що стосується казок братів Грімм, то до них використовують німецький термін «*Marchen*», який означає повідомлення, новина, маленьке оповідання, а також терміни «*Zauber Märchen*» (чарівні казки), «*Tier Märchen*» (про тварин) для позначення творів, які можна виділити у

окремі групи через їх структурні або тематичні особливості [40, с. 7]. Тоді як «чарівні казки» Г.Х.Андерсена близькі до новел, історій, розповідей, тобто романтичних казок декадентів [39, с. 57].

1.2 Історія розвитку жанру у Західній Європі

Насправді джерела жанру літературної казки в Європі можна знайти в середньовічних зразках текстів. Саме в ці часи у коротких новелах Марії де Франс зі збірника «Ле» зустрічаються фантастичні мотиви: в одному з епізодів твору згадується полювання під час якого лань, яку вбиває мисливець, проклинає його стріли, і наступного разу вони обертаються проти нього. Рани отримані таким чином можевилікувати лише жінка, яка насправді буде співчувати й полюбить Гігемара, тому коли він зустрічає ув'язнену жінку і прогулюється з нею його рани загоюються; в іншому епізоді мова йде про Йонека, лицаря, здатного перетворюватися на яструба, який, крім того, має дар ворожіння й передбачає, що син жінки, в яку він закоханий, вб'є і свою матір, і її чоловіка, аби помститися за смерть Йонека.

Французький дослідник Ж.П.Обрі зазначає, що письменниця перша, хто взяла за основу усну традицію, затвердила естетичні характеристики новели, звужуючи всю розповідь до значущих епізодів, в яких іноді використовуються елементи казкового, що й дозволяють говорити про її внесок у становлення жанру в західній Європі [45, с. 13].

Знову жанр згадується вже у XVI столітті, коли він частіше використовується, як включення до основної історії, як розповідь новелістичного й анекдотичного характеру. Ще Людовик XIV і його наближені захоплювалися казками. Його міністр фінансів, Кольбер, навіть написав одну казку, а дружина державного радника Лекам де Мельсон була казкаркою. На святах у Версалі показувалися грандіозні вистави-феєрії, розігрувалися балети на казкові теми. Звідси близькість казок до театру.

О.Сэдова у своїй статті «Формування літературної казки в салонах Франції XVII –XVIII віків» підкреслює, що до XVII ст. французькі народні перекази вважалися прерогативою творчості низької верстви суспільства, хоча їх зміст часто був добре відомий членам вищого суспільства. З усім тим, мода на магичні розповіді в паризьких салонах дозволила утвердити жанр літературної казки як художню форму вищого прошарку суспільства. XVII ст. для Франції, як і для інших західноєвропейських країн наступає переломний момент, коли боротьба феодалізму і буржуазії вплинула на інтелектуальний розвиток суспільства. Це стало новим етапом культурного розвитку у Франції [26]. Салонні заходи, які проводили жінки у 1630-х рр. дозволяли їм збиратися й обговорювати актуальні для них теми: мистецтво і літературу, політику й освіту, шлюб і любов, фінансову і фізичну незалежність. Успіх такої діяльності спонукав їх почати заробляти на життя написанням казок і поезій. Вплив салонів став настільки вагомим, що надалі вони породжували моду, художні ідеї й навіть політичні рухи.

Однією з найбільш відомих представниць салонної діяльності стала графиня д'Онуа, яка була відома завдяки своїм історіям, які розповідала в салоні на вулиці Сен-Бенуа ще на початку 1685 р. Пізніше, в 1690 р. вона почала записувати й публікувати казки [26]. Так, в одному з багатьох авантюрних любовних романів того часу, графиня д'Онуа, в «Історії Іполита, графа Дугласа» (1690) вперше замість вставних новел використала казку про «руського князя Адольфа», який потрапив до феї на зачарований острів Блаженства, в країну кохання і вічної молодості. А пізніше мадам де Севіньє у своїх листах до мадемуазель де Монпансьє використала історію-казку, про дівчину, яку перетворили в тростину через її безбожність, щоб розважити принцесу. В інших листах до своєї дочки вона зазначає, що версальські дами обожнюють «мліти», слухаючи казки.

Вже у XVII столітті «*conte de fées*» стали модними, їх розповідали в усіх салонах. Тут культивували малі, несерйозні жанри, до яких відносили й казку, яка була орієнтована на усну розповідь, імпрровізацію, давала широкий простір для фантазії, використовуючи при цьому ясний сюжетний канон, що і зробило її ідеальним жанром для салонної літературної діяльності. Ці казки цінувалися в аристократичних колах Парижа і зберігали свою популярність іще протягом 10 років. Проте, коли вони почали активно публікуватися, то їх популярність поступово почала спадати. Тепер література імітувала салонні бесіди з їх пародійними («Новий міщанин-шляхтич» графиня Д'Онуа) і серйозними казками («Вечері в тісному колі літа 1699, або Галантні пригоди, в яких розповідається про походження фей» К.Бедасьє). При цьому казка, перетворившись в 1690-ті рр. в автономний жанр, була змушена з великими труднощами завойовувати права літературного громадянства [28, с. 5–10].

Чарівні сюжети, які зустрічалися раніше, як ми зазначали вже у віршованих новелах ле Марії Французької (XII ст.), у Бокаччо в «Декамероні», в «Приємних ночах» Страпароли й «Пентамероні» Базіле (XVI ст.), склали «історичний континуум» літературної казки. Проте, хоча це і сталося в Італії, а не у Франції, головну роль у формуванні все ж зіграв Ш.Перро, який і сам спочатку говорив про свої казки як про дрібниці («*bagatelles*») [39, с. 41].

На розвиток казкової традиції вплинула й «Суперечка Старих і Нових». «Старі» вважали казки й байки «ганебним мистецтвом» і відносили їх до примітивної, «низької» літератури, адже народній казці була чужа тематика високого, вона не співвідносилася з мистецтвом Стародавньої Греції й Рима. «Нові» ж, виступали проти ідеалу античності, характерного для класицизму, як абсолютного прикладу наслідування.

Шукаючи нову літературні форму і тематику, Ш.Перро звертається до казок, зазначаючи у передмові третього видання «Гризельдіс», «Віслучої шкіри» і «Потішних бажань», що більшість байок, які залишилися з античності, були створені лише, щоб догодити й часто нехтували самою мораллю, тоді як нові – містять як похвальну, так і повчальну мораль. І через три роки він публікує свою найвідомішу збірку «Казок Матінки Гуски». У своїх творах він поєднує католицьку релігію та язичницьку традицію, що дозволяє йому виділитися серед інших казкарів новою сумішшю магічних елементів й оригінальних ідей свого часу. Наголошуючи на необхідності змін в систем виховання, він використовує казку як засіб боротьби зі «Старими» [44. с. 9].

Наступним кроком для літературної казки стала публікація Ш.Ж.Майером 41 тому під назвою «Обрана збірка чарівник казок і казок про фей» з 1785 по 1789 рр., що дозволило узагальнити увесь казковий досвід французької літератури [28, с. 16].

Епоха Великої французької революції (1789–1799) призвела до зміни феодальної системи управління по всій Європі. Саме завдяки французькій нації Німеччина ознайомила з середньовічними арабськими, перськими, французькими казками, які вплинули й на німецьку казкову традицію [17, с. 40]. Жанр літературної казки продовжив свій розвиток після приходу «темного романтизму», коли більшість письменників під впливом романтичної меланхолії створювали насправді песимістичні й жахливі твори. Романтики не могли уникнути теми амбівалентності: критика власного середнього класу й критика декадансу дворянства, перехідний період, коли ні селяни, ні робітники не становили об'єднану революційну силу в Німеччині, романтики задумували художні форми, щоб з'ясувати соціальні обмеження особистої свободи та уявити можливі ситуації, коли суб'єктивне здійснення може посилюватися об'єктивними умовами, що ведуть до творчості, любові та рівності.

Німецький романтизм більшою мірою привертав увагу до жанру казки, реалізуючи через нього необхідність національної ідентичності й самосвідомості. Такий фактор виховання національної самосвідомості був необхідний через постійні зміни кордонів країни, потрапляння під владу Наполеона, її внутрішньої роздробленості й сумнівів (1806р. зречення Франциска II, поразка Пруссії (1807) і Австрії (1809) Франції). Про це говорять такі імена як Гофман, Гете, Тік, Brentano, Новалис і, звичайно, брати Грімм.

У жовтні 1795 р. Гете опублікував казку «Kunstmärchen», текст якої був ускладнений міфологічними посиланнями і повсякденними алегоріями: два світи, привітний і хмурий, розділяються мостом, пророцтво говорить про кращі часи завдяки чотирьом умовам: мудрості, світлу, силі й любові, що втілюються в образі велетнів з дорогоцінних металів. Таким чином, незвичайність, пов'язана з уникнення точного позначення місця й персонажів надає тексту фантастичний відтінок, який замінюється дивом, як і у більшості казок цього періоду [39, с. 50].

Два роки потому, Л. Тік видав новелу-казку «Білокурый Екберт», де магія й поезія переважають над значенням або символом. Це хвала «лісовій ідилії» і незайманому людському «єству», загрозу якому поет бачить в новітньому суспільному розвитку: руйнація дружби й любові. Крім того, Тік відкриває ще один шлях, по якому будуть прямувати декадентські казкарі: пародія на дивовижне, інсценування, добре закріплене в традиціях літературних казок.

Наступним прихильником жанру став Е.Т.Гофман. У своїй казковій оповіді «Принцеса Брамбілла», у якій розповідається про фантастичні й реальні пригоди принцеси Гіацинти і її коханого, пихатого актора, Джільо Фава, він показує диво, як усюдисуще, а частини реальної оповіді й ілюзійної її частини зливаються у нього настільки, що їх неможливо відділити один від одного. Гофман зацікавлює читача не тільки фантастичним, а й мрією про трансформацію реальності [11, с. 74].

Брати Грімм же, стали тими, хто дистанціюється від цих романтичних розповідей, і звертаються більшою мірою до фольклорного варіанту казок. Велику кількість казок вони записали в Гессені й Вестфалії. Першу збірку німецьких народних казок було опубліковано в 1812 році під назвою «Дитячі і сімейні казки» братів Грімм. До того, на відміну від Ш.Перро вони вважали їх «зерном майбутнього», тому вони були досить обережні в трансформаціях народних сюжетів, вони не тільки фіксували фрагменти міфів, первісних вірувань, релігії, звичаїв і казки, а й відзначали їх зв'язок з повсякденністю, як частиною загальної історії. Якоб Грімм зазначав, що усі їхні записи важливі як для поезії, як для міфології, так і для німецької історії. Мінімальне втручання у зміст народних варіантів казок допомогло братам Грімм зобразити у своїх збірках найрізноманітніші соціальні прошарки суспільства й продемонструвати справжній антигуманний світ, який є частиною їхньої історії: жорстокість, каліцтва, вбивства, насилля, інцест, канібалізм [40, с. 27].

Починаючи з другого видання 1819 року, брати почали частково модифікувати і перегруповувати казковий матеріал. Третє видання 1822 року вже включало не тільки самі казки, а й коментарі й примітки авторів до них. Мінімум тих творчих поправок, які наявні у текстах записаних казок, вносив Вільгельм Грімм. У 1850 році цім казки використовували на уроках в школі з виховною ціллю. В останній збірник братів Грімм, який було видано в 1857 році, увійшло 210 казок. Брати Грімм зробили не тільки колосальну філологічну роботу, а й значну творчу роботу, що допомогло їхнім казкам відбити образ світу без зайвих деталей і подробиць, його соціальний й історичний досвід, який рясніє морально-етичними проблемами суспільства. Сам світ казки подається не як ідеалістична модель, а як модель, що враховує й зображає усі його недоліки, протиріччя й вади у гіперболізованій формі [7].

Водночас скандинавська література починає переробляти фольклорну казку на літературну у Данії. Спочатку це творча діяльність Еленшлегера, який часто у своїх творах використовував сюжети західних саг про героїв. посилюючи їх соціальний аспект, сюжети з відомих світових казок, як, наприклад у творі «Аладін або чарівна лампа», де, через основу відомої народної казки зі збірки «Тисяча і одна ніч», він зобразив загальноприйнятту проблему добра і зла на прикладі образів Аладіна та Нурредіна. Символізм пронизує увесь сюжет твору, так щоб пізнати справжнє щастя й оцінити його вартість людина мусить пройти шлях саморозвитку під час боротьби з самим собою і самовдосконалення.

Іншим представником датської літератури, що звертався до казкових сюжетів був Б.С.Інгеман, який видав свої «Казки і розповіді», у яких часто згадувалися злі духи, гірські відьми, чаклуни і навіть породження пекла в антропоморфному вигляді. Як і у звичних народних варіантах вони поводитися як і завжди: страждали й раділи, проклинали й розмахували мечами й палицями, змінювали сторону на якій знаходилися до цього, як приклад, карлик, який мав інfernальне походження, обурений підступністю свого господаря-чарівника. В результаті сили добра звично перемагали, чари розсіювалися, а істоти з пекла поверталися на свої місця [5, с. 7].

Разом з тим, датсько-німецькі відносини дозволяють німецькому романтизму вплинути на ще одного автора, Г.Х.Андерсена, постать якого досить неоднозначна, адже його можна розглядати і як батька традиційної казки, і як модернізатора жанру. З 1835 року Андерсен друкував свої збірки, поступово додаючи до них вже власні авторські історії.

Більшість його ранніх казок, створених в 1830-х і 1840-х роках сприймаються дослідниками достатньо нейтрально, але пізні, що зображають суворі морально-етичні й релігійні погляди самого письменника, сприймаються, як недоречні для жанру орієнтованого на дитяче сприйняття. Коли автор обирав саму назву своєї збірки, він

скрупульозно підбирав слова, спочатку орієнтуючись на казки братів Грімм, він назвав збірку «Казки, які розповідають дітям», потім змінив назву на «Нові казки та історії», що дозволило йому пояснити наявність «невигадливих байок у душі народної традиції» і «розповідей, відмічених зухвалим польотом поетичної фантазії».

На відміну від своїх попередників, братів Грімм, Г.Х.Андерсен не хотів аби його казки сприймали за дитячі, він хотів аби батьки, які читають казки власним дітям могли розгледіти у них вкладені автором ідеї, адже чудово розумів, що самі діти звернуть свою увагу лише на цікавий сюжет твору [5, с. 7]. У своїх авторських казках він відходить від народного жанру майже повністю. Андерсен виключає елемент страху з основної атмосфери тексту. Казкова фантастика автора не міфологічна, а скоріше алегорична, песимістична, ближча до релігійної притчі ніж до фольклору, в ній багато природного й технічного. Однак, характерної іншим казкарям опозиції в зображувані реальності й фантастичності немає. Вони сприймаються у єдності й гармонічності, що лише сильніше підкреслює ідею Андерсена про повчання за допомогою казок, а не залякування [9].

Отже, літературна казка – це синтетичний жанр, який пройшов шлях від фольклорно-орієнтованої казки до релевантно-авторської. У більшості випадків жанр орієнтований на дитячого читача, у якому зображується фантастичний світ позбавлений аспекту вини і страждань завдяки своїй динаміці й оптимістичним висновкам, і підіймаються складніші теми, виклад яких реалізується внаслідок злиття двох світів: реального й фантастичного. літературна казка виступає як жанр, який відбиває загальний стан літератури і її тенденції.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ КАЗОК Ш.ПЕРРО, БРАТІВ ГРІММ ТА Г.Х.АНДЕРСЕНА)

Таких казкарів як Ш.Перро, брати Грімм та Г.Х.Андерсен не об'єднує якийсь єдиний літературний напрямок, в одного – це Класицизм, в інших – це Романтизм; не було у них і єдності стилю, який диктував би конкретні правила і певну манеру письма – усе це вони формували, виходячи із завдань, які ставили перед своїми казками: у Ш.Перро основна роль казок відводилася дидактиці й моралі для дітей, у братів Грімм – зображенню проблем німецького суспільства та збереженню його національній ідентичності, а у Г.Х.Андерсена – морально-виховному впливу на дорослих. І хоча автори писали в рамках жанру літературної казки, все ж у кожного з них казка отримує своєрідні риси, проте все одно спирається на досвід попередніх казкарів, запозичуючи так чи інакше елементи сюжету, композиції, образний й символічний ряд і т.д.

2.1 Структурно-мотивні особливості казки і її хронотопу

Ж. Женет підкреслює, що головна структурна специфіка в межах літературної казки полягає не у зміні самої структури, а у трансмотиваційному аспекті, де трансмотивація виступає, як один з процесів семантичної трансформації, тоді як сама структура залишається майже незмінною ще з традицій народної казки. В ній виділяються *чотири основні етапи*: початкова ситуація, руйнівний елемент, що втягує героя в пригоди та випробування, подолання труднощів за допомогою магічних істот або магічних предметів, або за допомогою помічників і фінальна розв'язка [41, с. 291].

Наприклад, у казці Ш.Перро «Зачарована красуня» основна схема буде наступною: народження принцеси → прокляття / магічний сон / урятування принцом → пригоди з людоджеркою → рятування принцом. В

казці ж братів Грімм «Бременські музиканти» – це вигнання та зустріч усіх тварин → ніч у лісі: голод і холод → вигнання розбійників → осідання у хатині. У казці ж Г.Х.Андерсена «Снігова королева» – це забавляння дітей → зникнення Кая → пошуки й визволення Гердою → повернення додому.

Таким чином ми бачимо, що структурна схема літературної казки залишається усталеною. Усі три казки являють собою висхідний тип, за яким ситуація головного героя покращується після низки випробувань, подорожі, під час яких він або вона стикаються з ад'ювантами та перешкодами і перемагають їх самі або за допомогою інших. Проте, на відміну від казок Ш.Перро та братів Грімм, де початок і вся структура казок більш усталена, в казці Г.Х.Андерсена, яка має більш філософський відтінок, ми можемо помітити, що початок є більш сенс навантаженим, він більш фактографічний та стає не тільки «фундаментом», на якому розвивається вся дія твору, а й фінальною точкою, на якій дія має закінчитися [33].

Інколи, у нарративі літературних казках наявні вставні або паралельні історії: історія принца і Зачарованої красуні, згадування загальновідомих і зрозумілих усім посилянь до старих історій: карлик, який за допомогою чарівних семимильних черевичків попередив фею, яка знаходилася у королівстві чарівниць про те, що Зачарована красуня заснула на сто років; історія про бісове дзеркало та його долю у небі, історія Кая та Герди, історія принца і принцеси, історія малої розбійниці та її дорослішання.

Що стосується мотивів, то в усіх трьох казках, ми бачимо як повторюється *мотив смерті*: у «Зачарованій красуні» – це смерть від накладеного прокляття, від руки людоджерки, у «Бременських музикантах» смерть, яку не схотіли очікувати старі звірі, а у «Сніговій королеві» – це мотив, який пронизує усю подорож Герди, у ній смерть виявляється як логічний кінець усього; *мотив переховування* : у

«Зачарованій красуні» – це відтягування принцом знайомства коханої та своїх дітей з матір'ю-огресою, у «Бременських музикантах» – це втеча тварин та їх плани осісти у Бремені, у «Сніговій королеві» – викрадення Каю до замку королеви. Окремо виділяються *мотив сну, мотив раю, мотив пекла, мотив зачаровування або прокляття, мотив кохання та дружби, мотив дзеркала.*

Історія усіх літературних казок відбувається в частково визначеному просторово-часовому відрізку, так званому «ніде», «колись» властивому насамперед народній казці, проте в казках Андерсена місце позначається топографічними назвами. Серед цього простору, однак, виділяються два основних місця дії, одне з яких запозичене з народної казки, а інше привнесене: *ліс і домівка або місто.*

Відповідно до кожного епізоду дії подається певне місце, так початкова ситуація частіше за все пов'язана з домівкою головного героя, яка або знаходиться поряд с лісом, або знаходиться посеред нього. Така наближеність лісу забезпечує місце для розвитку сюжету, усі пригоди й зустрічі з чарівними істотами відбуваються саме в ньому, в лісі реалізується більшість мотивів казок.

Отож, у німецькій свідомості, ліс сприймається як частина звичного житла для людини, що пояснюється тим, що більшість германських племен живуть невеликими поселеннями поблизу лісу або посеред нього; домівка стає місцем, де завжди можна знайти притулок, спокій та поживу, тому в них немає страху перед лісом. Це особливо помітно на прикладі казки «Бременські музиканти»: *«звірі надвечір дісталися лісу і вирішили там переночувати: осел і пес лягли під деревом, кіт виліз на гілля, а півень вилетів на самий верх, де почував себе найбезпечніше»*; коли вони побачили світло, яке блимало вдалечині, то спокійно рушили до нього, і навіть коли зрозуміли, що то будинок розбійників не зупинилися. Сам концепт дому доповнюється не тільки описом хатини, на яку натрапили звірі, а і їх уявним домом, містом Бремен, посеред якого звірі прагнули

знайти власний спокій, безпеку. З усім тим ми бачимо, що навіть звичний дім може реалізувати їх прагнення, становлячи собою місце благодаті й свободи посеред природи [32; 2, с. 29].

У французькому світосприйнятті ліс – це місце, де завжди відбуваються дива, де відбувається протистояння добра і зла, він часто сприймається, як ворожий світ, тоді як дім – це родинний простір, у якому людина відчуває себе комфортно та захищено, проте саме в французьких казках тут герої піддаються випробуванням [22].

Так, наприклад, в казці «Зачарована красуня», головна характеристика віковичного лісу, серед якого стоїть покинутий замок з красунею, його неосяжність і диспропорція, яка виражається через перебільшення та суперлативи: *«Тільки верхівки веж видніли з-за дерев, та й то коли відійти ген-ген далеко»*; *«...усі величезні дерева, ...чагарі й терник розступилися перед ним..»*; *«...ніхто з людей не може пройти слідом..., бо дерева й чагарі спліталися ще щільніше, тільки-но він минав їх»* [21, с. 7].

Ліс у казці Ш.Перро відрізняється його населеністю. Навіть сама фея, яка врятувала Зачаровану красуню мешкає у далекому королівстві серед інших фей і драконів, літаючи на вогняній колісниці. Це королівство не має чіткого місця положення, воно просто десь існує, проте можна припустити що воно знаходиться серед іншого лісу.

Окремо потрібно виділити корчму, яка стояла посеред густого лісу, та до якої наказала відвести невістку та онуків стара королева-огр, й замок схований посеред лісу. Якщо у німецькому сприйнятті будь-яка домівка посеред нього сприймалася нейтрально й звично, то у французькому – це своєрідна пастка, до якої не хоче потрапити жодна людина. Таким чином, в корчмі старий кухар мав виконати канібалістичні забаганки королеви, символічно, що будівля виносить за межі міста, адже серед звичних людей не має бути місця каліцтву та жорстокості. Зачарований замок своєю чергою серед людей також сприймався у гіпертрофовано-

жорстокому вигляді, люди говорили, що *«...це житло людоджера, куди він носить маленьких дітей, яких йому щастить підстергти і впіймати... на дозвіллі він з'їдає їх, проте його не можна вистежити й убити, бо тільки він і вміє прокладати собі дорогу через цей віковичний ліс»* [21, с. 7]. Проте, замок, як реалізація концепту домівки, реабілітується завдяки появі принца та допомоги феї.

Якщо ж говорити, про датське сприйняття лісу, то воно виражається в розумінні місцевості, як блаженного місця, де панує гармонія, і якщо це можливо, то і гармонія між людиною та природою, коли вона потрапляє туди; й домівки – як місця щасливих спогадів, звичного життя та приємного проведення часу за улюбленою справою.

Так, у казці «Снігова королева» ми бачимо перш за все домівку дітей, де завжди тепло, затишно і знайомо, рідні їх завжди поруч, і за необхідності, коли взимку не вдається побачитись одне з одним, вони можуть нагріти мідні гроші й прикласти до вікон, аби *«з'являлося чудове віконечко...і звідти визирало... очко»*, тут завжди панувала атмосфера підтримки та любові [1].

Через житло квіткарки й житло Кая і Герди, реалізується концепт саду. У Г.Х.Андерсена сад – це невіддільна частина домашнього простору. Мансарда на якій збираються діти та їх маленький садок на даху будинку лиш підкреслюють їх духовність та хиткість невинного існування на початку, сад ким вони милуються – це парадигма дитинства, світ мрій і фантазій. Через сад також реалізується часова система твору, таким чином, перебуваючи серед квітів у вишневому садку, Герда помічає плин часу внаслідок змін, які відбуваються з трояндами. Усі чотири види саду : весняний домашній квітник, літній квітник квіткарки та її капелюх з вишитими квітами, осінній сад принцеси, зала в замку оббита квітами й зимовий сад Снігової королеви репрезентують плин часу.

Цвітіння троянд у переживанні часу в поетиці Г.Х.Андерсена тісно пов'язане зі смертю, адже циклічне чергування зими, весни, осені й літа

під час цвітіння троянд не є вічним. Зміна пір року залишиться, а квіти рано чи пізно зникнуть. Таким чином квіти – це людська душа, яка проживає свій невеликий термін на цій землі. У автора хронотоп завжди пронизаний філософсько-християнською символікою [10].

Брама міста та річка, якій Герда жертвує свої черевики – це межа, яку перетинає героїня, перше моральне випробування, яке має пройти головна героїня, аби зуміти зберегти свій старий світ. Ліс, у якому їде Герда та ворон в кареті, перестає перед нами темним, але абсолютно не лячним, світла карети вистачає аби видалити звичну атмосферу страху, так властиву, наприклад, французьким казкам. Його зображують достатньо гармонічно, усі тварини та мешканці у ньому знайомі, та допомагають одне одному. Навіть маленька розбійниця, коли відпускає оленя разом з Гердою, демонструє, що людина може насправді жити у гармонії з навколишнім світом і усіма його мешканцями. Ліс, як і в більшості казок, стає місцем ініціації інших героїв. Отож, брама міста, річка й ліс – символічна перепона до казкової подорожі в інший світ.

У казці ми бачимо льодовий замок, який має визначенні координати, знаходиться у Фінляндії, являє собою окремий світ, у якому не діють звичні закони часу та простору, навіть холод, який мав би відчуватися у замку, зовсім не помітний. Можна сказати, що льодяне царство являє собою світ підсвідомості людини, де головний герой може віддатися роздумам, адже в нього є ціла «вічність». У цей простір не допускаються дорослі, лише діти, яким це необхідно. Це місце являє собою зону повної захищеності, як від інших, так і від самого себе [6].

Окремо необхідно розглянути предмет, який часто згадується у просторі – дзеркало. І якщо дзеркало троля – це засіб сіяння смутку серед людей, вагань, та посилення їх темної сторони; спосіб переосмислення дійсності, то дзеркало Снігової королеви – «дзеркало розуму», довершене і правильне, воно звертає увагу на те, на що зазвичай люди не зважають [24].

2.2 Джерелознавчий аналіз сюжету та персонажів казок

Як відомо, джерелами багатьох сюжетів літературних казок послужили приклади з усних розповідей, з італійських джерел, з народних міфів, літературних казок інших письменників.

Так, наприклад, історія про Зачаровану красуню, яку заснула столітнім сном через те, що вкололася веретеном, про доброту феї, яка змусила заснути весь замок, аби та, прокинувшись, не була сама; про принца, матір якого була людожеркою, і яка зажадала з'їсти його дружину і дітей зберегла ці моменти з народного варіанту. Однак, на відміну від фольклорної розповіді, де принц боїться за свою родину, не може вибачити власній матері, навіть після її смерті, у своїй казці Ш.Перро навпаки говорить, що принц не тужив довго через це, він вибачив матері, адже сімейні зв'язки мають бути міцними, навіть якщо сім'я неідеальна.

Інші джерела літературної казки можна знайти ще в розповідях Базіле у збірнику казок «Пентамерон», відповідно до якого принцесу, що заснула глибоким сном полишають у замку, а коли принц натикається на неї, то гвалтує дівчину, і прокидається вона лише тоді, коли двоє її народжених дітей присмокталися до пальця у якому була скалка. Відповідно до цього варіанту принц був одружений, і його жінка, дізнавшись про зраду, захотіла подати принцесу та її дітей до столу, проте кухар пожалів їх, та приготував саме жінку чоловіка [27].

Крім того, якщо поглянути на оригінал назви казки «*La belle au bois dormant*» (Красуня у сплячому лісі), то ми бачимо, що вже сама назва передає чарівну атмосферу казки [38, с. 75]. Відповідно до категорії чарівного, усі персонажі та магичні предмети казки Ш.Перро діляться на дві протилежні категорії: хороші та погані. Таке спрощення обидвох категорій необхідне задля полегшення сприйняття дітьми понять добра і зла. Як і в більшості його казок головним героєм твору виступає молода дівчина, а її сім'я, слуги, являють собою другорядну підгрупу персонажів, яку все ж таки, не можна вилучити з твору.

Принцеса – типова героїня будь-якої казки, вона гарна, обдарована, наївна, невинна і мрійлива. Вона обожає весело проводити час та питлива до усього, що і стає причиною її зачаровування. Автор не подає нам її ім'я, а лише називає її відповідно до основної характеристики. Після пробудження принцом, вона залишається все такою ж. На відміну від фольклорного тексту, коли принц і принцеса побачили один одного вперше вони довго розмовляли про кохання, а не одразу почали цілуватися. Однак, її образ, як і в народному варіанті, подається статично. Навіть коли людоджерка, начебто їсть її дітей, вона нічого не робить, хоча в народному варіанті вона пручається і ридає, у інтерпретації ж Ш.Перро вона лише готова жертвовно померти вслід за ними, адже без дітей зникне сенс її життя. Принц-рятівник також звичний персонаж, який начебто розуміє усю небезпеку проживання своєї сім'ї разом з людоджеркою, проте через любов до матері дає їй шанс, не виправдати його побоювання [38, с. 78].

Образ батьків у Ш.Перро завжди подається полісемантично: з одного боку це королева та король серед лісового королівства, які піклуються про свою дочку, ховають усі веретена у старому замку, а з іншого – батьки принца: король та огреса, які насправді навіть не кохають один одного, їх шлюб – це вигідна угода, проте єдина відрада для них обох син.

Антигероя в автора частіше за все представляють злі чаклунки та людоджери. Проте у цій казці, не дивлячись на те, що зла фея накладає прокляття на дівчинку, саме королева-огр стає негативною фігурою всієї історії. Мотив дій феї – образа, а огреси – походження та егоїстичне материнське бажання залишити сина біля себе. Вона насправді насолоджується кожною новою стравою зі своїх онуків. Однак остання постає як динамічний образ, тому коли у кінці принц дізнається про задум людоджерки, вона сама плигає в бочку зі зміями. Мотив самопокарання також достатньо часто зустрічається у казках Ш.Перро [38, с. 63].

На прикладі двох головних жінок твору Ш.Перро демонструє усі фази життя жінки: принцеса представляє дитинство, потім юність і перші періоди дорослішання, коли вона вколола палець, потім вона вже дружина та матір після одруження; людоджерка, навпаки, являє собою період старіння і ревнощів.

Серед найрозповсюдженіших магічних створінь, яких згадують у казках, у цій казці подається образ фей-чарівниць і маленького спритного карлика, який завдяки семимильним чоботам з легкістю знаходить фею й попереджає її про нещастя. Побічно згадуються й інші фантастичні створіння, наприклад дракони, якими запряжена карета доброї феї. Образ помічника у казці отримує і старий корчмар зі своєю дружиною, які пожаліли малих діточок і принцесу. Показово, що у більшості казок Ш.Перро саме образ людини з простого народу і виступає помічником.

Якщо, розглядати німецьку казку братів Грїмм «Бременські музиканти», ми бачимо що нерідко головними персонажами як літературних, так і народних казок виступали звірі, а не тільки люди. Основні герої – це осел, пес, кіт і півень. Як будь-які свійські тварини, вони чудово співіснують з людьми, плідно працюючи та отримуючи при цьому бажані зручності: їжу, воду, укриття. Однак з приходом старості вони годяться лише на харч хазяям або взагалі ні на що не годяться. Брати Грїмм, збираючи свої казки взяли за основу народну розповідь про тварин, які ходили від дому до дому й грали на музичних інструментах, аби заробити на їжу, про те як вони натрапили на дім розбійників, та вигнали їх звідти. Вони майже не змінюють сюжет казки [39, с. 127].

Більш індивідуалізовані образи персонажів ми бачимо у казці Г.Х.Андерсена «Снігова королева». Сама казка, за думкою деяких дослідників, являє собою інтерпретацію «Хроніки Ура Лінда» опублікованої Г.Ф.Віртом, одну із своїх робіт він присвятив образу Матері Світла, Хельді, яка має відродити чистоту людської раси, її душі. Таким чином, проводять паралель зі сценою, коли троль, який створив

магічне дзеркало, здатне викривляти простір у своєму відображенні, і його учні розбили його, і коли уламок потрапляв в око або серце людини, то він змушував їх творити лиш зло, люди втрачали свою людську доброту, що сталося і з Каєм. Йому на поміч пришла Герда, яка і співвідноситься з образом Хельди.

Інші ж дослідники вважають, що сюжет літературної казки Андерсона унікальний, він відтворює історію цього розбитого дзеркала з ого сімома уламками, які співвідносяться з сімома главами. Таким чином, вся історія про троля і його дзеркало, уламки, що розлетілися по світові, потрапляння одного з них до Кая, викрадення хлопця Сніговою королевою, уся подорож Герди починаючи з зустрічі з квіткаркою, яка володіє магією часу та забуття, зустріччю з принцесою, яка відповідно до народних варіантів, обирала собі чоловіка, випробовуючи його соціальні навички, зустріч зі звичними для народних казок розбійниками у лісі, лапландкою і фінкою, які володіють таємними знаннями, потрапляння до замку Снігової королеви, і закінчуючи поверненням дітей додому являє собою художню вигадку датського казкаря, який вклав у неї своє бачення жанру [24].

На відміну від своїх попередників, ми вже в назві бачимо, розбіжність зі звичною традицією, головним персонажем твору стала не Снігова Королева, а саме діти: Кай і Герда. Розглядаючи характер взаємодії усіх персонажів твору, можна прийти до висновку, що персонажі літературної казки Андерсена не завжди мають чіткий маркер позитивного або негативного героя-помічника. Така трансвалоризація (аксіологічний процес, який містить цінності, що накладаються на дії, характер відносин, почуттів та характеристику персонажів) робить ці образи динамічними й, на відміну від казок Ш.Перро чи братів Грімм, де відбуваються обов'язкове покарання або винагородження героїв, більш живими, вона формує образи з ціннісними орієнтаторами, як зі знаком

плюс, так і мінус, закладаючи в них потенційну мораль казки, яка розуміється сама собою [41, с. 483].

Уже згаданий образ Снігової королеви достатньо детально описаний у самій казці: *«Вона була така прекрасна...Розумнішого, чарівнішого обличчя він не міг уявити...вона не здавалася йому більше крижаною... все в ній здавалось йому довершеністю...Він розказав їй, що знає....а вона на все тільки усміхалась»*; *«...слово «Вічність»....Якщо ти складеш це слово, ти будеш сам собі володар, і я подарую тобі весь світ і нові ковзани... я полечу в теплі краї... побіллю кратери вогнедишних гір – Везувія і Етни»* [1]. Вона постає у казці не тільки як негативний персонаж, який викрадає Кая, а і як вищий прояв людського розуму, вона, як королева сніжинок та морозу, не знищує усе навкруги без розбору, а лише вибірково притрушує землю снігом, знаходить хлопця, у якого уламок дзеркала уже знаходиться в серці, рятує його від швидкої погибелі, заморожуючи дитяче серце. Снігова королева, яку на початку Кай хоче посадити на пічку, аби вона розтанула, насправді являє собою ідею світу, в якому доведеться жити дітям, тому її не можливо знищити [12, с. 169].

Завдання яке вона дає хлопчикові необхідне, не для того, щоб він залишався біля неї якомога довше, а для того, щоб він зумів віднайти у своїй душі, те, що змогло б позбавити його впливу уламку дзеркала троля, те що допомогло б йому знайти самого себе.

Таким чином, образ Кая, сам по собі, також не має чітко визначеної позитивної чи негативної характеристики, адже на початку твору, ми бачимо, що у хлопцеві вже були негативні якості, які лише посилюлися завдяки потраплянню уламка в серце. Він з самого початку був самовпевнений, палкий, самозакоханий та хвастливий, і лише Снігова королева, зуміла йому продемонструвати, яким може стати його життя, якщо він залишиться таким же, любов Герди, яке пробуджує душу хлопчика – те, що він не мав забувати, любов до рідних, яка мала

допомогти йому розкаятися, аби зберегти чистоту власної душі. Отже, ми бачимо, як Кай полишає свої ідею стати володарем Всесвіту, і знову стає вільною і гуманною людиною [12, с. 167].

Що стосується образу Герди, то з самого початку «... у неї євелика сила... їй підкоряються і люди, і тварини...Сила – в її серці» [1], вона зображується як головний персонаж, який сам того не помічаючи перетинає межу між світом людським та іншим світом, посеред якого їй зустрічаються типові для казки чарівниці та розбійники, які знову ж таки, не можуть сприйматися як абсолютне зло або добро.

Квіткарка до якої потрапляє Герда – це чарівниця, що керує часом і спогадами людей. усі квіти у її саду – це люди, часом яких вона займається. Вона мала б постати, як образ-помічник, який допомагає дівчинці знайти свого друга, проте самотність, яка її турбує, змушує її хитрістю залишити дівчину у себе. Проте, ми не можемо віднести її до виключно негативного персонажу, адже вона дуже добре поводитися з дівчиною. Інші дві чарівниці: лапландка та фінка, також постають як помічники на шляху Герди. Образи тварин, стосовно них, грають не менш важливу роль: ворон і його ворона, олень і олениця, голуби й навіть риба – усі вони ділять функцію помічників разом з чарівницями.

Навіть маленька розбійниця, яка спочатку постає перед нами жорстокою власницею, яка хоче контролювати й людей, вимагаючи виконання всіх своїх забаганок у матері, і звірів, аби вони розважали її своєю реакцією на лезо ножа, тримання у клітці, так само як і до звірів, вона відноситься до Герди, проте згодом, завдяки душевній доброті дівчини, прив'язується та співчуває їй. Вона згодна допомогти їй знайти Кая, якщо він насправді для неї такий важливий, і готова пожертвувати їй свого оленя, теплі рукавиці, чоботи. Коли вдруге з'являється образ розбійниці, ми бачимо перед собою вже дорослі дівчина, яка зрозуміла цінну свободи, прагне подорожувати, та бажає Герді з Каєм усього найкращого.

Усіх героїв казки Андерсена, можна як і інших, розділити на персонажів людського світу та фантастичного, проте на відміну від літературних казок Ш.Перро та братів Грімм, у яких вони і їхні світи протиставляються один одному, у «Сніговій королеві» представники обох світів спокійно взаємодіють один з одним.

2.3 Позитивна та негативна характеристика суспільства

Казки Шарля Перро та братів Грімм – це жорстокі дитячі історії, де поданні образи фей, принцес затемнюють фігури смерті, об'єднані символами темноти й жорстокості, від лютої королеви-огреси до безпринципних розбійників. Так багато історій, розказаних дітям, описують то кров, то канібалізм, то розмахування ножем, то нанесення тілесних пошкоджень, вони описують жорстокість у найсуворішому розумінні, жорстокість, яку слід розуміти в її етимологічному значенні: прояв безсердечності, байдужості, бажання знищення та заподіяння фізичних і психічних страждань щодо людей, живих істот, рослин; насолода від вигляду крові та болю інших; ототожнення морального ідеалу з культом фізичної сили [35].

Нарешті, казки – це мандрівні історії, ініціаційні подорожі головних персонажів, які оповідають про дитячі сценарії, суспільні проблеми, з якими доведеться зіштовхнутися у житті. Таким чином, вони мають функцію передачі інформації про навколишній світ, словесно виражаючи образи бажань, тривоги та інфантильної фантазії притаманної дорослим та дітям.

Відповідно до бачення Г.Х.Андерсена літературна казка має особливість розповідати дитині всі історії звичною їй мовою, змушує її перегукуватися з внутрішнім голосом дорослого, який її читає, і тим самим, передає певні психічні установки й вкладає свій моральний сенс відповідно до категорій «добро» / «зло», не тільки в голови дітей, а й в голови дорослих.

Звичайно, багато жорстоких моментів у літературних казках згладжується аби не підіймати багато афектів одночасно, більшість казок подається у переробленому, скорченому, спрощеному і пом'якшеному вигляді, уникаючи іноді оригінальних версій історії. Проте образи і мотиви жахливого все одно залишаються сюжетотворчими.

Так, у казці Ш.Перро «Зачарована красуня» мотив жорстокості пронизує усю розповідь, і завдяки введенню у казку матері-людожерки принца та опису її кровожерливості стосовно власних онуків та обраниці сина, у казку вводиться поняття любові, яке і стає головною темою. Це перш за все батьківська та материнська любов, а потім уже саме кохання.

Таким чином, спочатку ми бачимо любов короля і королеви до своєї дочки, яку вони бажають захистити від прокляття насланого феєю, любов матері-огра до свого сина, якого вона не бажає ділити з невісткою, любов сина до матері, яку він все одно побоюється через походження, і вже потім кохання принца і принцеси, яке стоїть вище за все для обох, і кохання батька принца та огреси, засноване на бажанні наживи, адже через своє походження остання мала незліченні багатства.

З іншого боку, перед нами постає любов до дітей загалом, на прикладі фей, які обдаровують дівчинку, аби забезпечити їй щасливе життя. Показово, що головними умовами щастя в житті дівчинки мають стати її краса, доброта, працелюбність, здатність гарно танцювати, співати, грати на музичних інструментах. У цих поданих характеристиках ми бачимо, що казка Ш.Перро стає своєрідною історією злих діянь та людських гідностей, які мають дозволити персонажам подолати соціальну та моральну несправедливість, шляхом її консолідації на краще [42].

Його мораль у казці лише укріплюється і подвоюється завдяки мораліте: *«Attendre quelque temps pour avoir un époux, / Riche, bien fait, galant et doux, / La chose est assez naturelle, / Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant, / On ne trouve plus de femelle, / Qui dormît si*

tranquillement. / La fable semble encor" vouloir nous faire entendre, / Que souvent de l'hymen les agréables nœuds, / Pour être différés n'en sont pas moins heureux, / Et qu'on ne perd rien pour attendre ; / Mais le sexe avec tant d'ardeur / Aspire à la foi conjugale / Que je n'ai pas la force ni le cœur, / De lui prêcher cette morale» [46, с. 42], (Чекати деякий час, щоб знайти чоловіка, / Багатого, добре складеного, галантного і добросердного, / Річ цілком природна, / Але чекати всі сто років уві сні, / Нам невідома більше не одна жіноча особа, / Яка б так непримітно спала. / Байка, здається, хоче щоб ми зрозуміли, / Що часто вузи Гіменею, / Окремо один від одного приносять не менше щастя, / І що нічого не втрачається через чекання, / Що гарні жінки ревно / Оспівують подружню вірність, / Що в мене немає ні сили, ні справжнього бажання, / Заперечувати цю мораль). Тобто, письменник призиває читача не поспішати зі шлюбом, але і не чекати даремно цілих сто років.

Що стосується паралелі з соціальною дійсністю Ш.Перро, то він зображає нам ієрархію королівського дому на прикладі слуг, які засинають разом з Зачарованою красунею ; на прикладі влаштованого святкування з коштовними столовими наборами підкреслюється мода на столовий етикет та стандарти, які нав'язувались королівським двором під час правління Луї XIV ; на прикладі того, що батьки Зачарованої красуні не засинають разом з дочкою Ш.Перро підкреслює головну ідею – правитель завжди необхідний народові й не має права полишати його за будь-яких умов [4].

Якщо ми говоримо, про казку братів Грімм «Бременські музиканти», то в ній також вже сама зав'язка будується на елементі жорстокості до домашніх тварин, крім того навіть розповідь розбійника, який втік вдруге з будинку зі звірами, його описи відьми, яка роздряпує обличчя, чоловіка, який штрикнув ножом його в ногу, чудовиська, яке вдарило його палицею – усі ці згадування про насилля, скоєні або не скоєні, вводяться в казковий текст задля підкреслення соціальних норм та

звичного німецького суспільства у часи, які описують брати Грімм. Таким чином, ми бачимо алегорію на звичне німецьке суспільство, з його основними вадами: лицемірством, жадністю, жорстокістю, несправедливістю, атмосферою ілюзійного панування сильних над слабкими, втікання від дійсності у світ мистецтва [18].

Отже, бременські музиканти у казці репрезентують звичайних людей, які витратили своє життя на тяжку працю, проте так і не отримали тієї винагороди – блаженного спокою, адже суспільство цінувало лиш тих, хто міг приносити йому користь, тому старого осла, нездатного носити важкі речі, пса-гончого, який не міг вже і на полювання згодитися, kota, настільки старого і неспроможного миші зловити, півня, якого обрали для страви – усіх їх мають вбити, втопити, з'їсти. Все насильство виражається в останніх перспективах, які їх обурюють та підштовхують до повстання, мрійливості, пошуку щастя і своєї самості у Бремені.

Не випадково звірі мають за мету стати музикантами, адже на той час музиканти були державними службовцями, вільними від незахищеності. Вони прямують до Бремену, як справжні «тварини», які залишають свою домівку. І хоча вони не мають нічого спільного, окрім несправедливого поводження з ними, вони єдині у своєму соціальному неприйнятті. Незважаючи ні на що, саме тварини, хворі, вигнані, зморені й голодні, тварини, від яких усі відвертаються, змушують злодіїв втекти, лякаючи їх хриплими голосами, що звучать в унісон.

Розбійники, на хатину яких вони натрапляють у лісі, являють собою типове суспільство та його вищі чини, буржуазію, яка узурпує народ, відбираючи у нього те, що він отримав тяжкою працею. відповідаючи на питання Чому ж тоді розбійники дозволили себе залякати?, можна дійти висновку, що саме їх розуміння власної вини, втома та випивка зіграли з ними злий жарт, до появи звірів вони чудово розуміли, що коять бешкет, що за це можуть покарати, проте продовжували, тому коли з'являється уявна загроза, вони готові втікати. Суспільство розбійників ґрунтується

на переконанні та хитких ілюзіях про їхнє панування. Ця сцена вигнання та переляку розбійника, що наважився прийти до домівки зі звірами є звичною реалізацією жорстокого покарання злодія, яке може проявлятися, як у фізичній розправі, так і в психологічному тиску, що і характерно для цієї казки [14].

Як і в казці Ш.Перро, завдяки мотиву жорстокості в текст вводиться тема дружби, як рушійної сили будь-якої групи людей, а також підіймається питання пов'язані з правами людей.

Окремо, треба розглядати казку Г.Х.Андерсена «Снігова Королева», у якій лише побічно згадується вбивство служників й кучера карети, на якій їхала Герда. Більше уваги приділяється маленькій розбійниці та її хобі колекціонувати хижих тварин: голубів, оленя. Це звичайна історія, яка демонструє боротьбу Добра і Зла та доповнюється глибоким філософським сенсом – перемога справжніх почуттів над холодним розумом [3]. Насправді категорія негативного представлена не стільки Сніговою Королевою, яка вкрала хлопчика, побачивши в ньому уламок з дзеркала, скільки тролем, який створив дзеркало, що викривляє зображення світу, людей, рослин, та його чортенятами, які розбили його, дозволивши цим уламкам змінювати душі людей, а то і зовсім вбивати їх. Навіть сам хлопчик – це більша персоніфікація категорії абсолютного зла, ніж Снігова королева.

Особливу роль у казці відіграють молитви, псалми, звуки церкви, які допомагають Герді подолати труднощі. Сама по собі літературна казка являє християнське вчення, за яким у тексті можна виділити такі категорії, як вічність, життя, смерть, усі вони втілюються через ініціацію Кая, який спочатку і сам демонструє свою темну сторону людської душі, потрапивши до королеви у палац, переходить у вічність, серед якої, пізнаючи справжню сутність та красу речей, нехай і викривлену, істину, яку йому, як втілення холодного раціонального знання, демонструє Снігова Королева. Вже позбавившись від дзеркального уламка поряд з

Гердою починається його справжнє життя, логічним закінченням якого стане відхід в інший світ. Людське щастя у казці досягається шляхом любові, яка здатна побороти будь-які злі сили та збереження найкращих характеристик чистої людської душі: діти, повернувшись додому, вже зовсім дорослі зовні, але не серцем і душею [8].

Як ми бачимо будь-який моральний сенс творів усіх трьох письменників вводиться не внаслідок прямого вказування на нього, а шляхом рецептивного сприймання читачем тексту літературної казки, дидактичність якої доповнюється символічністю та алегоричністю.

2.4 Трансформації змісту літературних казок у сучасному мистецтві

Функціонування жанру літературної казки, як повноправного й універсального жанру мистецтва підтверджується її популярністю та розвитком у сфері літератури, кінематографії, зображувальному мистецтві та музиці. Таким чином, звичні для нас сюжети та образи літературних казок зазнають часткових, або кардинальних модифікацій.

Наприклад, достатньо відомий сюжет «Зачарованої красуні», багато разів інтерпретувався завдяки ранній екранізації Уолта Діснея 1959 р.. Від звичної нам історії мультфільм відрізняється вже з самого початку, фей, запрошених на святкування народження Аврори, лише троє, і одна зла, про яку забули, а в версії Ш.Перро їх сім. Наступною відмінністю стає те, що феї відводять маленьку принцесу у свій будиночок до лісу, аби ростити її до шістнадцятиріччя та завадити прокляттю Малефісенти. Через необхідність розширення сценарію твору, у мультфільм додали любовну лінію між принцом Філіпом і Авророю іще до звершення прокляття. У французькій казці закликання прокляття на дівчинку вмотивоване образою, за те, що про стару чарівницю забули, а в екранізації – ненавистю до усього, що робить людей щасливими, ось чому дізнавшись про місцеперебування Аврори і її любов з принцом, зла чарівниця виповнює своє прокляття, а юнака тримає у темниці. Час, який принцеса проводить уві сні також відрізняється, це не каноні сто років, а

лише один день. У сценарій вводиться сцена боротьби Філіпа з Малефісентою, далі слідує поцілунок, який повертає її до життя, і на відміну, від версії Ш.Перро, яка продовжується, мультфільм завершується.

Таким чином, ми можемо побачити, як головне посилення казки змінюється Ш.Перро волів показати нам усі етапи жіночого дорослішання та зацентувати на необхідності здійснення усього своєчасно, а екранізація робить акцент на героїзмі принца, на тому, що пробудження дівочої жіночності більшою мірою залежить від чоловіка, коли Ш.Перро говорить про протилежне [43].

Спираючись на цю версію, більшість сучасних фільмів та серіалів по новому включають історію Ш.Перро у сюжет своїх сценаріїв. Так, в американському серіалі «Одного разу у казці» (2011–2018), який загалом поєднав у собі більше сотні літературних і народних казок світу, історія принцеси розпочинається не з прокляття злої феї, а з розповіді її батьків, про те, як Малефісента, прокляла її матір, а батько мав збудити її, дівчинка живе у замку до свого шістнадцятиліття, вона знайомиться з Філіппом і збирається за нього заміж. Мотивацією прокляття у цьому варіанті стає ненависть Малефісенти до батьків Аврори. На відміну від літературної версії, у сценарії згадується подвійне зачаровування красуні: перший раз вона, як і у казці прокидається після поцілунку принца, очікує від нього дитину та планує одружитися з ним, другого ж разу, вже інша чарівниця, Зеліна, перетворює нещасних принца і принцесу на летючих мавп, би вони не розкрили її секрету. Тому роль рятівника удруге належить Темній королеві, Реджині Міллс, яка долає чарівницю світлою магією.

З усім тим, у цій інтерпретації, не дивлячись на значні зміни сюжету, зберігається ідея показу поступового дорослішання та ожіночнення принцеси, між принцом і принцесою зображуються повсякденні для казкового світу сутички, які асимілюють ідею

індивідуальностей, які стикаються, якщо бажають перейти до нового етапу свого життя.

Інше бачення історії про Сплячу красуню пропонується все тим же Уолт Діснеєм, який у фільмі «Малефісента», подає образ злої чарівниці з незвичного усім боку, це хороший персонаж, основним мотивом дій якого виступає бажання захистити себе та свої володіння від людей, через наявність гіркою досвіду [49].

Серед сучасної дитячої літератури окремої популярності набула американська казка «Про принцесу, що прокинулася» Е.Д.Бейкер, яка також взяла за основу сюжетні елементи літературної казки Ш.Перро про Сплячу красуню. Таким чином, у новій казці мова йде не про одну, а про двох принцес, найстарша жила у королівстві з батьками, де вони заборонили, як і в французькому варіанті, використання веретен. Коли найстарша принцеса колеться веретеном відповідно до прокляття злої феї, молодша єдина, хто не засинає і єдина хто має можливість покидати та повертатися до хащ, серед яких ховається замок. У історію письменниці додається мотив пошуку справжнього принца, який має поцілувати старшу сестру, адже охочих оживити її й зайняти трон дуже багато. У кінці історії усі охочі принци намагалися розбудити старшу дочку поцілунком, і лише завдяки зачарованому ведмедю, який лизну її щоку, вона прокинулася [36].

Знову ж таки, як у випадку з Діснеївською інтерпретацією акцент зміщується на патріархальну залежність жінки від чоловіка, хоча пошуком принца і займається сама жінка.

«Бременські музиканти» в інтерпретаціях останнього десятиліття зустрічаються рідше, ніж та ж «Зачарована красуня» чи «Снігова Королева». Більшість робіт, які взяли за основу казковий сюжет братів Грімм були створені у 1900–2000 рр. Сучасний варіант літературної казки, яка видається, дещо відрізняється від варіанту братів Грімм: господар хоче позбутися собаки не через те, що вона не здатна з ним

полювати, а через те, що вона просто стара, лінується стерегти будинок і тільки і робить, що постійно їсть; причина приєднання півня до всієї компанії у сучасному варіанті невідома; у ньому більше музичності, так компанія насвистує пісеньки, коли йде дорогою, а у будинку розбійників, вони взагалі влаштовують майже концерти, їх музику чутно зовні; у казці братів Грімм герої мають клички – це «Packer», «Bartputzer», «Rotkopf», «Grauschimmel» (хапайло, вусатий, червона голівонька, сірий), у сучасній же казці у героїв немає прізвиськ: «Esel», «Hund», «Katze», «Hahn» (осел, собака, кішка, півень), а сама композиція казки отримує розділення на глави [30].

Головною екранізацією казки братів Грімм в Росії, що вплинула на всі інші, стали мультфільми «Бременські музиканти» (1969) і «Слідами бременських музикантів» (1973). Сюжет мультфільмів не відповідає літературному оригіналу: відсутність історії втечі тварин від господарів, замість цього одразу зображується прибуття тварин до міста, поява Трубадура, Принцеси, Короля й інших персонажів. Збережено лише сцену із домівкою розбійників. У казці Грімм осел мав би грати на лютні, собака на литаврі, у перекладному варіанті казки віслюк на гітарі, кіт на скрипці, півень на балалайці, а собака на барабанах. У першому мультфільмі трубадур, кіт і пес грають на гітарі, у другому ж наявне відсилання до західної рок-культури: кіт і пес грають на гітарах, півень на барабанах, а віслюк співає. Таких значних змін сюжет зазнав через свою «нудоту», яка не могла зацікавити глядача [34].

Сучасна телесеріальна інтерпретація «Снігової королеви» реалізувалася знову ж таки у сценарії «Одного разу у казці», де від першоджерельного варіанту зберігся лиш образ Снігової королеви та дзеркала, про яке вона розповідає своїй родичці, дзеркало Троден, яке колись король зробив для своєї дочки, щоб воно показувало тільки її красу, але його дочка померла, і перше, що воно відбило було страждання батька, яке і викривило зображення у ньому назавжди. Відтоді кожен

бачить у ньому лише темну сторону життя. Очевидна паралель з історією про троля, який створив дзеркало, що мало показувати специфічну «красу», у розумінні самого тролю. У серіалі також зберігається сцена з потраплянням уламка у серце, проте не Кая, а Ганни, що робить її бездушною та слухняною перед магією Снігової королеви [48].

Ми бачимо, що у більшості випадків жанр літературної казки у сучасному трактуванні поєднується з фантастикою, мюзиклом, фентезі, які проріджуються і доповнюються завдяки любовній, детективній та пригодницькій тематиці. Це дозволяє жанру зайняти позицію між «дитячою» та «дорослою» культурою, комбінуючи їх і надаючи полісемантичності першочерговому джерелу.

Отже, у літературній казці змішання реалістичного та фантастичного відбувається внаслідок часткової визначеності хронотопу, усі метаморфози, чарівні предмети, головні герої вводяться до тексту як символіко-алегоричні образи двох основних категорій «добра» і «зла». Однак, останні не завжди можуть ідентифікуватися вірно. Велика роль у літературній казці відводиться дидактично-філософському змісту, який кожен письменник вводить по своєму: Перро використовує мораліте, Грімм подають натуралістичні описи жорстокої реальності, а Андерсен пише індивідуалізовані універсальні образи, в які вкладає свої філософські та релігійні погляди.

ВИСНОВКИ

Народна та авторська казка на думку багатьох дослідників не достатньо спорідненні й іноді не можуть бути розділені взагалі, адже зазначене авторство, як головний критерій розрізнення жанрів, не може визнаватися абсолютним. Що стосується казок Ш.Перро і братів Грімм та трансформації ними фольклорного матеріалу, то не правильно говорити про прийом повного змішання обох форм: їхні казки тяжіють до збереження народного варіанту, тоді як тексти Г.Х.Андерсена правильно класифікувати як власне літературний жанр, який є наступним етапом після літературної обробки фольклорного тексту. Казка - це давній і розповсюджений літературний жанр, який спочатку залишався обмеженим суто усною традицією, а згодом почав фіксуватися авторами. Літературна казка – це авторський, епічний, частіше прозаїчний твір, який базується на фольклорних джерелах або на оригінальній авторській концепції, що втілює синтез фольклорних, літературних і суспільних традицій.

Особливістю літературної казки є те, що вона завжди співвідноситься з реальністю, чарівні події у ній межують із повсякденням, часово-просторова характеристика казки зазвичай чітко визначена, у казці наявні казкові метаморфози головних героїв та допоміжні чарівні предмети або персонажі, взаємодія з якими дає змогу створити індивідуалізовані образи-символи, яким притаманний великий виховний потенціал та амбівалентність.

У дослідженні визначено головні історичні й соціально-культурні чинники формування жанру: у французькій літературі – це період головної суперечки в літературі класицизму – між Старими та Новими, відповідно до якої Ш.Перро утвердив новий жанр, і подав зображення сучасного йому суспільства за правління Луї XIV; у німецькій літературі – це прихід «темного романтизму», який пов'язали з розчаруванням та

сумнівами німецької нації, кризою самосвідомості через зречення Франциска II у 1860 р., поразку Пруссії та Австрії у 1807 і 1809 рр., звільнення Німеччини від влади Наполеона. Головними представниками цієї літератури виступили брати Грімм, які зверталися більше до фольклорного варіанту казок, бачили в них вияв німецької історії та зберігали їх максимально точно. У них вони оприявнили панораму звичного суспільства з усіма його жорстокостями. Що стосується датської літератури – це творчі бачення та погляди самого Г.Х.Андерсена, який вкладав у свої казки суворі морально-етичні та релігійні погляди, орієнтуючи жанр не на дітей, а на дорослих. Головною відмінністю його казок стала відсутність протиставлення в зображенні реального і фантастичного, що було характерне для братів Грімм, Ш.Перро.

Структура їхніх казок відповідає жанровому канону: початкова ситуація, руйнівний елемент, подолання труднощів і розв'язка. Казки зазначених авторів характеризуються висхідним типом структури, за яким ситуація головного героя покращується після низки випробувань, подорожі, під час яких він стикається з супротивниками та перешкодами й перемагають їх самі або за допомогою інших. На мотивному рівні для літературної казки письменників характерні мотив народження і смерті, мотив зникнення і прокляття. Найрозповсюдженіший мотив у творчості Андерсена – мотив сну, дзеркала, раю, у Ш.Перро і Грімм – це мотив кохання, дружби.

Унаслідок зображення тільки двох типів простору: лісу та домівки, які можуть виражатися садом, природними водоймами, королівством, цілим містом, замком і звичайною хатиною, полегшується введення у казковий сюжет різних типів персонажів, серед яких присутні, як люди й живі істоти (принцеси, принци, королі, королеви, піддані, розбійники, звірі), так і чарівні істоти (феї, чаклунки, людожери) і їх чудові предмети (веретено, чоботи-скороходи, дзеркала, квіти). Увесь казковий простір з

легкістю ділиться на світ реалістичний і фантастичний, які або розмежовуються(Перро й Грімм), або зливаються (Андерсен).

Більшість літературних казок беруть за основу сюжетний канон з фольклору («Бременські музиканти» брати Грімм), з італійських розповідей («Спляча красуня» Ш.Перро) або будують весь сюжет, тлумачачи давній міф, надаючи йому нової авторської інтерпретації («Снігова королева» Г.Х.Андерсен). Усі персонажі та сюжети творів, не важливо оригінальні це образи й історії, чи взяті з усної традиції, виступають носіями авторської ідеї: продемонструвати морально-етичні проблеми, які панують у сучасних письменникам суспільствах, надати приклад поведінки у цих ситуаціях, донести соціально-філософські, дидактичні й релігійні погляди на зображувану дійсність.

З контекстно-соціального портрета помітно, що літературній казці притаманна певною мірою жорстокість, яка найкраще репрезентує загальні категорії «добра» і «зла». Частіше за все тяжкі моменти (канібалізм, вбивства, тілесні каліцтва, кровожерливість, самовбивство) згладжуються не тільки завдяки їхньому побічному згадуванню й мінімального опису, а і завдяки протиставленню ним таких важливих суспільних проявів, як материнська і батьківська любов, дружба, кохання, прагнення до справедливості, набожність. у казках легко проводиться паралель з зображуваним суспільством: ієрархія королівського дому, придворна мода («Спляча красуня»), пошуки кращого життя де інде («Бременські музиканти»), втрата духовних та релігійних цінностей, негативне сприйняття реальності, проблема дорослішання («Снігова королева»).

На сучасному етапі автори звертаються до нових переосмислень сюжетів літературних казок, які зазнають часткових або категоричних змін і розкривають сюжет з точки зору не тільки позитивного, але і негативного персонажу (Снігової королеви, Малефісенти). Використання казкових образів та сюжетів часто береться за основу авторами та

сценаристами творів, які охоплюють декілька жанрів: власне казка, фантастика, фентезі, мюзикл, детектив, пригодницький та любовний роман.

Здійснивши огляд еволюції жанру, ми зауважили декілька його функцій: забезпечення соціальної згуртованості людей, як це було в усній традиції, служіння інтересам найпоширенішого соціального класу, навчання дітей та дорослих моделям для наслідування. Трансформація казки з усної традиції в літературну породила важливі зміни як з погляду змісту цих історій, так і їх соціальної функції: перехід казки до освітньої, а у сучасності – розважальної площини.

Отже, літературна казка виступає як об'єкт соціально-культурного, педагогічного та естетично-розважального впливу на дітей і дорослих. Ця жанрова форма є універсальною моделлю, яка несвідомо впливає на формування у читача певних поведінкових патернів, збагачення історично-культурних знань й дозволяє зіставити літературні здобутки з сучасністю шляхом адаптаційного зображення і сприйняття змісту літературної казки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсен Г. Х. Казки. / перекл. з датської О.Іваненко, В.Грінчака, А.Слинько. Донецьк: Донбас, 1992. 190 с. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/andersen__eventyr_og_historier__ua.htm
2. Брати Грімм: казки / перекл. з нім. С.Сакидон, Є.Попович. Київ.: Школа, 2002. 192 с. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/grimm_tales_ua.htm
3. Брауде Л. Ю. Ханс Кристиан Андерсен и его сборники «Сказки, рассказанные детям» и «Новые сказки». URL: http://rulibs.com/ru_zar/child_tale/andersen/11/j45.html (дата звернення: 12.04.2021).
4. Викулова Л. Г. Литературная сказка: социальная приуроченность жанра. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика*. 2019. № 1. С. 65–74.
5. Волков А. В. Мир неведомого: Мистическая Скандинавия. Москва: Вече, 2015. 288 с.
6. Володарская М. В. Осколки кривого зеркала и поэтика безлюдных пространств: о роли сказки Андерсена «Снежная королева» в романе В. Крапивина «Лужайки, где пляшут скворечники». *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21(1). С. 3–9.
7. Гугнин А. А. «Благотворная сила ...» (О сказках Братьев Гримм). *Педагогика*. Київ, 1995. № 2. С. 34–39.
8. Дорофеева Л. Г. Мотив Рая в сказках Г. Х. Андерсена. *Вестник Балтийского федерального университета им. И.Канта Сер:Филология, педагогика, психология*. 2018. №4. С.55–63.
9. Дорофеева Л. Г. Христианский контекст сказок Г.Х. Андерсена: к вопросу жанровой специфики. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология*. 2017. № 4. С. 46– 54.

10. Иваньшина Е. А. Вокруг «Снежной королевы»: о мифопоэтике Андерсена. Филологический класс. 2017. № 4 (50). С. 7–13.
11. История немецкой литературы. В 5-ти томах. / перев. с нем. В.М. Жирмунский, Б. И. Пуришев. Москва: Радуга, 1986. Т.2. 344 с.
12. Купченко Л. М. Сказка Г. Х. Андерсена «Снежная Королева» и роман Ч. Диккенса «Большие надежды»: опыт сравнительного анализа. *Вестник СПбГУКИ*. 2013. № 4 (17). С. 160–70.
13. Литературная энциклопедия терминов и понятий / за ред.: А. Н. Николюкин. Москва, 2001. 1600 с.
14. Масалкова А. А. Образы и мотивы ужасного в сказках братьев Гримм (На материале сказок «Гензель и Гретель», «Сказка о Можжевельнике», «Жених-разбойник»). URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/212282/1/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%90.%20%D0%9E%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%8B%20%D0%B8%20%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D1%8B%20%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B2%20%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0%D1%85%20%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2%20%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%BC.pdf> (дата звернения: 12.03.2021).
15. Намычкина Е. В. Сказка как литературный жанр. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2010. Т. 2, № 3. С. 103–109.
16. Неелов Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. 126 с.
17. Нечай Ю. П. Зарождение и формирование сказки как самостоятельного жанра в немецкой и русской лингвокультурах. *Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ»*, 2019. Выпуск 3 (242). С. 37–42.

18. Норец Т. М. Национальные особенности сказок западной европы (на материале английских, немецких и французских сказок). *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки*, 2015. Том 1 (67). № 2. С. 95–99.
19. Овчинникова Л. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. М.: Флинта : Наука, 2003. 312 с.
20. Орлова О. Ю. Становление жанра литературной сказки в Великобритании. Актуальные вопросы филологической науки XXI века : материалы VI Международной научной конференции молодых ученых (Екатеринбург, 10 февраля 2017 г.). Часть 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2017. С. 177–185.
21. Перро Ш. Казки матінки моєї Гуски: Для молодшого шкільного віку / переказ з франц. Р. Терещенка. Київ: «Веселка», 1983. 115 с.
22. Попко І. А. Профілювання у тексті французької народної казки. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. № 4, 2018 С. 89–93.
23. Пропп В. Я. Поэтика фольклора (Собрание трудов В. Я. Проппа). Москва: ЛАБИРИНТ, 1998. 352 с.
24. Резникова К. В. «Снежная королева» как художественная интерпретация северного мифа «Хроника Ура Ланда». *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15217> (дата обращения: 10.04.2021).
25. Романенко Ю. М. Німецька літературна казка у світлі жанрової проблематики. *Вісник СУмДу*. 2006. Т. 1. № 11(95). С. 107–110.
26. Седова О. В. Формирование литературной сказки в салонах Франции XVII–XVIII веков. *Актуальные проблемы гуманитарной науки и образования*. № 4 (16), 2011. С. 66–71

27. Фаттахова С. В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро. *Филология и культура*. 2006. №5. С. 62–70.
28. Французская литературная сказка XVII — XVIII вв. / Пер. с фр. Вступ. статья, сост. и коммент. А. Строева. Москва.: Худож. лит., 1990. 720 с.
29. Чайківська Г. С. Моралізаторська казка як особливий піджанр французької авторської казки. *Studia Philologica*. 2017. Вип. 7. С. 116–121.
30. Чугунова Т. Б. Сюжетно-композиционное и стилистическое своеобразие сказки "Бременские музыканты" и её современной интерпретации. *Ученые записки НовГУ*. 2017. №4 (12). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhetno-kompozitsionnoe-i-stilisticheskoe-svoeobrazie-skazki-bremenskie-muzykanty-i-eyo-sovremennoy-interpretatsii> (дата звернення: 10.04.2021).
31. Шабліовський В. Є. Казковий дискурс як об'єкт наукових досліджень (на матеріалі слов'янських, англійських, німецьких, французьких, іспанських, новогрецьких народних казок). *Слов'янський світ: Зб. наук. пр.* - Київ, 2009. Вип. 7. С. 81–108.
32. Шаколо А. В. Концепты «дом» и «лес» в крымских и немецких сказках. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал*. Том 5 (71). № 2. С. 223–238.
33. Шевцова А. А. Метафоризация как средство смыслообразования в тексте литературной сказки: автореф. дис. на соиск. уч. степени кан. филол. наук : 10.02.19. Тверь, 2014. 20 с.
34. Шестакова А. С. Сказка братьев Гримм "бременские музыканты" в Российской мультипликации и на театральной сцене. *Мировая литература в контексте культуры*. 2019. №8 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-bratiev-grimm-bremenskie-muzykanty-v-rossiyskoy-multiplikatsii-i-na-teatralnoy-stsene> (дата звернення: 10.04.2021).

35. Яковенко С. І. Жорстокість. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія, 2009. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18248 (дата звернення: 12.04.2021).
36. Baker E. D. *The Wide-Awake Princess*. New York: Bloomsbury. 2010. 20 p. URL: https://onlinereadfreenovel.com/e-d-baker/57236-the_wide-awake_princess.html (дата звернення: 11.04.2021).
37. Baladier A. *Les publics des Contes de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse: diplôme national de master 2 – littératures*. Ardenne, 2010. 152 p.
38. Bercegeay M.-S. *Histoires, ou Contes du temps passé, Charles Perrault : diplôme national de master 1 - sciences humaines et sociales, cultures de l'écrit et de l'image*. Lyon, 2015. 189 p.
39. Chatelain N. *Le conte de fées en Europe à la fin du XIXème siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle*. Littératures. Université Nancy 2, 2005. 386 p.
40. Constance S. E., "Telling Grimm Tales: Rhetoric That Molds, Comforts and Remains". *Masters Theses*. 1992. URL: <https://thekeep.eiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3202&context=theses>
41. Genette G., *Palimpsestes : l'écriture au second degré*. Paris : Seuil, 1982. 558 p.
42. Jan I. *La littérature enfantine : 4e éd. coll. Enfance heureuse* Paris : Les éditions ouvrières, 1984. 223 p.
43. Koenig D. *Mouse Under Glass: Secrets of Disney Animation & Theme Parks*. Bonaventure Press. 1997. p. 104.
44. Nadar D. *Avec perrault, qui a besoin de parents? : l'influence de Charles Perrault et ses contes de fées sur l'éducation des enfants : a thesis pr. to the faculty of the Department of Francophone and Mediterranean Studies, bach. of Arts*. Colorado, 2012. 50 p.
45. Obrit J.P. *Le conte et la nouvelle*. Colin : « Coursus lettre». 2002. 192 p.

46. Perrault C. Contes / intr. de C. Magnien Paris : Le Livre de Poche, 2006. 320 p.
47. Zipes, Jack. Breaking the Magic Spell: Radical theories of folk and fairy tales. University Press of Kentucky, 2002, 308 p.
48. <https://once-upon-a-time.fandom.com/ru/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B8%D0%B4>
49. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%84%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0>