

Санкт-Петербургский государственный университет

ПОГОСЯН Дарина Витальевна

Выпускная квалификационная работа

Образ волшебного города во французской сказке XIX века

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5192. «Литература народов зарубежных стран, французский язык»

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор, Кафедра истории
зарубежных литератур,
Алташина Вероника Дмитриевна

Рецензент:
кандидат филологических наук,
доцент, Кафедра романской
филологии, ФГБОУ ВО
«Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
Лукина Анна Евгеньевна

Санкт-Петербург
2025

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Методология и теория исследования волшебного города.....	10
1.1. Понятие волшебного города.....	10
1.2. Основы поэтики волшебного.....	24
1.3. Важные элементы истории волшебных городов.....	27
Глава 2. Анализ волшебного города, его виды и элементы.....	32
2.3.1. Виды волшебного города.....	33
2.3.1.1. Феодальная модель.....	34
2.3.1.2. Аналитическая модель.....	38
2.3.1.3. Бюргерская модель.....	40
2.3.1.4. Притчевая модель.....	44
2.3.1.5. Модель «города-мечты»	44
2.3.2. Анализ волшебного города.....	45
2.3.2.1. Александр Дюма «Кегельный король»	46
2.3.2.2. Александр Дюма «Пьеро»	51
2.3.2.3. Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим».	55
2.3.3. Выводы к разделу.....	58

2.3.4. Функции волшебного города.....	60
2.3.4.1. Торговая функция.....	60
2.3.4.2. Обозначение значительности характеристик пространства или персонажа.....	62
2.3.4.3.Сословная функция.....	64
2.3.4.4. Функция сообщения.....	73
2.3.4.5. Обозначение жилища.....	76
2.3.4.6. Оборонительная функция.....	78
2.3.4.7. Развлекательная функция.....	80
2.3.5. Элементы волшебного города.....	82
2.3.5.1.Башня-ратуша.....	82
2.3.5.2.Мэр.....	87
2.3.5.3.Площадь.....	89
2.3.6.Волшебный ли город?	91
Заключение.....	97
Список литературы.....	100

Введение

Поэтика волшебных городов — это, несомненно, одна из интереснейших тем для исследования в теории и истории литературы и культуры. Несмотря на большой интерес, который представляют собой волшебные города, на момент написания этой работы не существует систематического, комплексного, целостного знания о происхождении, развитии и теории вариантов художественного воплощения сказочного города в произведении, не дано его определение.

В этой работе представлена попытка описания происхождения образа волшебного города в литературе, даётся его определение, обстоятельно рассказывается о назначении каждого элемента сказочного города во французской авторской сказке XIX века.

Актуальность данной работы состоит в том, в отличие от фольклорной сказки, где определённого пространства нет, в авторской сказке оно обнаруживается и обладает характеристиками, которые требуют описания. Такое описание сейчас может быть актуальным, потому что авторская сказка становится объектом вторичной рецепции, поэтому в последнее время внимание исследователей сосредоточено на сказке и сказочном мире.

Важно отметить, что сказочный город не был исследован ранее. Современные исследователи обращаются к классическим категориям поэтики сказки: пространство, время, типология героя, к работам В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и «Морфология волшебной сказки» [Пропп В.Я., 2024], анализируют источники сказочных мотивов, рассматривают отдельные ранее не изученные аспекты сказочного мира, — но, в частности, например, они исследуют географические координаты и

картографию пространства художественного текста сказки и текста детской литературы [Иванкива М.В., 2021]. Также исследователи обращаются к изучению политического, социального мира на всех уровнях повествования, а также пространства идеологического в сказках и детской литературе. Так, работа «Идеология и детские книги» Робина МакКаллума и Джона Стивенса исследует, как идеология отражается в произведениях для детей [McCallum R., Stephens J., 2011], «Великая книга города: Детские нарративы города» Лильян Лламас Акоста анализирует, как дети воспринимают городское пространство в произведении, но важно отметить, что отмеченная исследовательская работа рассматривает его с точки зрения рецептивной эстетики, законов читательского восприятия текста [Acosta L.L., 2018], но не имеет отношения к системному исследованию волшебного города. То же самое можно сказать и о других работах — так, «Воображаемая география: Странные места и люди в детской литературе» Эмер О'Салливан рассматривает, как авторы создают необычные миры и персонажей в книгах для детей [O'Sullivan E., 2018], «Идеология в детской литературе» Питера Холлиндейла исследует, как идеологические установки авторов влияют на содержание и форму детских книг [Hollindale P., 1988], а «Политическая власть в детской литературе», — исследование, проведённое в Северо-Восточном университете США [Dillon E.M., Connel S., 2017], изучает, как произведения для детей отражают и воспроизводят политические концепции и структуры. В книге Белла Хеллмана «Сказка и быль. История русской детской литературы» в основном обзревается история детской литературы, а пространство рассматривается с точки зрения детского восприятия [Хеллман Б., 2013]. В монографии Е. Салминен «Фантастическое по форме, двусмысленное по содержанию: вымышленные миры в советской детской фантастической литературе» хотя и

исследуется пространство текстов, но оно связывается с понятием «фантастического» [Salminen J., 2009].

Значительно меньше работ по исследованию поэтики сказочного, волшебного пространства. Можно отметить монографию В.Е. Добровольской «Предметные реалии русской волшебной сказки», в которой определённое место занимает исследование таких предметов, как замок и дом, определяется их место в повествовании и организации пространственного мира сказки [Добровольская В.Е., 2009]. Важно сказать, что, хотя эта монография связана с изучением русских фольклорных сказок, некоторые тезисы автора, например, о роли замка в пространстве сказки, являются значимыми и для анализа пространства французской авторской сказки зарубежной литературы, что прослеживается в исследовательской работе далее.

В начале этой работы следует сразу ответить на вопрос, в каких случаях сказочный город можно будет назвать волшебным.

Если мы обратимся к словарной статье «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко, то в авторской сказке обнаруживаются следующие характеристики сказки с точки зрения пространства. Таким образом, сказочное пространство характеризуется:

«(1) наличием особого пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное;

(2) Сюжет сказки литературной представляет собой или процесс перехода избранным героем (часто — ребенком) из обычного мира в волшебное пространство (иногда при помощи чудесного помощника);

(3) Возможен конфликт между главным героем и персонажами, для которых волшебный мир закрыт;

(4) В итоге герой возвращается в свой мир духовно преображенным; он или утрачивает волшебные свойства, но приобретает новый взгляд на действительность, или находит способ примирения с ней» [Тамарченко Н.Д., 2008, с. 235].

Для нас самой важной характеристикой является первая — а именно, наличие особого, волшебного пространства-времени. Это мы и будем считать за условие, по которому можно принять волшебный город за сказочный, потому что он существует в сказке.

То есть можно предположить, что сказочный город будет именно волшебным, если его пространство характеризуется вышеотмеченным признаком.

Подтверждают возможность такой трактовки волшебного работы, в которых изучаются сказочность и волшебство как свойства пространства сказочного произведения, организующего особенный миропорядок волшебного мира [Карабегова Е.В., 1984], [Смолина О.В., 2001]. Как правило, работы, изучающие волшебное и сказочное, обращаются к материалу немецкой авторской сказки эпохи романтизма, потому что этот материал действительно богат для изучения волшебства и его проявлений в авторской сказке. Упомянутые выше работы могут быть полезными для данного исследования, потому что в них рассказывается об особой философии волшебного пространства, но в них не уделяется внимание изучению самого города как агломерации, которая является важной частью волшебного пространства сказки в целом.

Таким образом, следует отметить, что пока не существует не только методологического инструментария, к которому можно обратиться при исследовании сказочного города.

Новизна исследования состоит в системном анализе свойств города французской авторской сказки XIX века. В работе даётся определение волшебному городу, выделяются важные элементы его истории, выделяются его модели, анализируются элементы, которые находят место в каждой модели.

Объектом исследования выступает волшебный город в авторской сказке, предметом — единицы системного анализа волшебного города средства, которые сформировали представление о волшебном городе.

Целью работы является всестороннее исследование поэтики волшебного города во французской сказке XIX века.

Задачами работы являются: 1) системный разбор понятий «волшебного» и «города», 2) формирование определения волшебного города, 3) выделение признаков волшебного города; 4) определение важных элементов в истории волшебных городов, прослеживание пути, по которому город мог попасть во французскую литературу XIX века, в сказочную литературу, 5) системный, подробный, целостный исторический и культурологический анализ и комментарий, позволяющий ответить на вопрос — каковы исторические, культурологические причины формирования определённого образа волшебного города и отдельных его моделей? 6) системный анализ сказок, представление в работе примеров подробного анализа сказки с точки зрения устройства городского пространства, связь полученных данных с теорией; 7) формирование моделей волшебного города на основе проанализированного

материала всех сказок, 8) определение функций волшебного города, 9) выделение элементов волшебного города, 10) синтез полученных данных, формулирование выводов, заключение.

Как уже отмечалось выше, в фольклорной сказке нет пространства, тем более, пространства определённого города [Добровольская В.Е., 2009, с. 168-169]. Тем интереснее для исследователя ситуация, когда в авторской сказке это пространство возникает. Можно сказать, что пространство волшебного города возникает в эпоху романтизма, когда авторская сказка входит в литературу и культуру. Интерес к сказке появился во Франции несколько позже, чем у немецких романтиков, о чём рассказано подробнее в соответствующей главе. Поскольку романтизм зарождался прежде всего в Германии, волшебный город и вообще волшебное пространство обнаруживается именно в немецких авторских сказках, например, пространство сказок Э. Т. А. Гофмана. Но так как романтизм не ограничивался существованием лишь в одной стране, это — большая и важная эпоха в истории литературы и культуры, которую каждая национальная культура переживала по-разному, поэтому у французской авторской сказки обнаруживается своя трактовка волшебного города.

В этой работе проанализировано 69 сказок таких авторов, как София Фёдоровна Сегюр (1799-1874) [Де Сегюр С., 1992], [de Ségur S., 1901], Александр Дюма (1825–1870) [Дюма А., 2005], [Dumas A., 2018], [Dumas A., 2018a], Эдуард де Лабуле (1811-1883) [Де Лабуле Э., 1991], [Де Лабуле Э., 1993], [Французские сказки. Сказки французских писателей, 2008], [De Laboulaye É., 1868], [De Laboulaye É., 1868a], Шарль Нодье (1780-1844) [Нодье Ш., 2015], [Nodier Ch., 1979], Жорж Санд (1804-1876) [Санд Ж., 2009], [Sand

G., 1876], Анатолий Франс (1844-1924) [Франс А., 1958], [France A., 1926]¹. Традиционно всех этих авторов уже не относят к направлению романтизма, и свойства волшебного города в их произведениях уже будут иными, чем у немецких романтиков. Таким образом, уникальность проанализированного материала в том, что мы видим обращение к романтическому жанру в реалистическое время. Выбор материала был обусловлен тем кругом, который есть в открытом доступе: это все сказки, которые удалось найти в каталогах российских и зарубежных библиотек.

Методами исследования в работе являются: сравнительно-исторический, культурологический анализ волшебного города в литературе разных стран и эпох, системный анализ и синтез полученных данных. Ключевым методом исследования является системный анализ устройства волшебного города, его пространства, социальной и политической конъюнктуры, синтез информации о волшебном городе в синхронической перспективе, всестороннее рассмотрение образа волшебного города во французской сказке XIX века.

Глава 1. Методология и теория исследования волшебного города

1.1. Понятие волшебного города

Прежде всего, следует дать определение волшебному городу. Это понятие состоит из двух слов — «волшебный» и «город». Соответственно, следует очень обстоятельно разобраться, что обозначает каждое из этих слов, и попробовать определить, что они могут означать вместе.

¹ Далее, поскольку для подтверждения тезисов будет использовано много цитат из сказок, сборники не указываются, обращение к текстам соответствующих сказок указывается здесь.

Что можно считать городом?

Прежде всего, можно сказать, что город — это агломерация, населённый пункт, который определяется как отличный от деревни, не имеющий сельскохозяйственной функции. В исследовании волшебных городов несомненно могут помочь работы, в которых исследуются функции и свойства города как элементы художественного текста и текста культуры. Самыми важными из них представляются работы Н.П. Анциферова «Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода», где одной из характеристик города станет наличие у каждого жителя и элемента своего назначения [Анциферов Н.П., 1926, с. 3-7]; А.В. Иконникова «Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды», где исследователь пишет о том, что «характер городской среды определяется сочетанием подвижного и стабильного» [Иконников А.В., 1985, с. 4]. Таким образом, в изучении городского пространства важным представляется выявление элементов города, определение назначений этих элементов в пространстве художественного мира.

Как город мог попасть в художественную литературу, — а именно, во французскую авторскую сказку XIX века? Несмотря на то, что городская литература появилась ещё в Средние века, достоянием дворянской культуры она станет на волне романтизма, когда всё связанное со средневековьем подвергнется романизации. Действительно, можно заметить, что во французской сказке XVII-XVIII веков пространство ещё остаётся куртуазным (центральным элементом выступает замок, окружённый лесом, редко может упоминаться деревня), а городское пространство постепенно входит в сказку уже в середине XIX века. Почему именно в середине века? Это объясняется социальными волнениями и поздним приходом романтизма, а,

соответственно, и интереса к фольклору и созданию собственных сказок во Франции.

Ответ на вопрос о появлении города в сказочном пространстве есть и в работе Я.А. Тугендхольда «Город во французском искусстве XIX века»: «Но презирая природу, *honnêtes gens* XVII века в сущности противопоставляли ей не столько городскую улицу, сколько светский салон. Ибо урбанизация жизни и рождение городской культуры в подлинном смысле этого слова начались лишь с XIX века вместе со вторжением машины. И тут произошло любопытное явление. Как раз накануне этого нового и городского цикла развития возрождаются те же самые протесты против города, которыми завершился цикл развития античного мира — жалобы на обнищание деревень и гипертрофию городов, выраженная Цицероном и Плинием, вновь подхватываются маркизом де-Мирабо и Руссо» [Тугендхольд Я.А., 1911].

В статье «"Образ города" как феномен междисциплинарных исследований (на примере г. Архангельска)» И.Н. Фельдт справедливо отмечает, что образ города в восприятии горожан и тех, кто бывают в нём проездом, отличается [Фельдт И.Н., 2010]. Соответственно, чтобы исследовать город, необходимо понять социальные, культурные, бытовые нормы жизни горожанина. Особенно интересным этот подход представляется в исследовании волшебного города в эпоху реализма: что будет волшебным для автора сказки, почему будут выбраны именно это пространство и этот жанр? Какие нормы будут связываться с гармонией миропорядка, а какие будут этот миропорядок нарушать?

Объектом изучения в данной работе становится не просто город в авторской сказке, а волшебный город, то есть такой, где наличием особого пространства-времени, осознаваемого как «волшебное» или «ирреальное».

Таким образом, появляется необходимость ответить на важнейший вопрос — что именно позволяет считать сказочный город волшебным?

Для этого необходимо понять, что есть «волшебное». Это слово несомненно связывается со «сказочным» — то есть, что существует в сказке. Поэтому сначала следует обратиться к слову «сказка».

С жанровым определением сказки для этой работы возникают сложности, потому что в этой работе рассматривается именно французская авторская сказка. Так, согласно словарю Larousse, слово «conte», принятое как обозначение сказки как фольклорной (то есть Шарль Перро собирал сказки, обозначаемые именно «contes»), так и авторской, первоначально — «повествование, как правило, довольно краткое, о воображаемых фактах» («*récit, en général assez court, de faits imaginaires*») [Larousse, 2025] — то есть под этим словом может подразумеваться и рассказ, и история, и сказка, потому что они являются художественными произведениями.

Существует также обозначение «*conte de fées*», которому в русском языке соответствует «волшебная сказка», согласно словарю «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко [Тамарченко Н.Д., 2008, с.235]. Действительно, в словаре Larousse «*conte de fées*» — это «сказка, чудесный рассказ, в который вмешиваются феи» («*récit merveilleux où interviennent des fées*») [Larousse, 2025]. В словаре Larousse слово «*fée*» обозначает живое волшебное существо, поэтому можно сделать предположение, что под «феями» можно подразумевать волшебных существ, сил в целом. Также для «*conte de fées*» можно найти синоним «*féerie*» — 1) «фантастический, волшебный мир фей» («*monde fantastique, merveilleux des fées*»), 2) «зрелище чудесной красоты (феерия, фантасмагория)» («*spectacle d'une merveilleuse beauté*»), 3) «пьеса, основанная на чудесном, волшебном»

(«pièce de théâtre fondée sur le merveilleux, la magie») [Larousse, 2025a]. Во Франции также существует научный журнал «Féeries», в котором изучаются сказки.

Сложность заключается в том, что не всегда автор обозначает сказки как волшебные, не всегда приписывает к «conte» определение «de fées». Сказки бывают разных типов, но по существу всё же остаётся неясным, в каком случае можно назвать именно авторскую сказку волшебной, и, что нас интересует больше всего — в каком случае можно назвать волшебным сказочное пространство. Кроме того, термин «волшебное» обычно в литературоведении применяется или к типу фольклорной сказки, или к поэтике романтизма, а в работе рассматривается волшебный город реалистической эпохи.

Для фольклора волшебной будет та сказка, которая обладает рядом признаков, перечисленных в фундаментальной работе В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки», в которой обнаруживается упоминание работы В. Вундта «Психология народов», автор которой в своём делении сказок определяет «Чистые волшебные сказки» — «Reine Zaubermärchen» [Пропп В.Я., 2024, с.25]. Более конкретные признаки волшебного можно найти в работе Фридриха Панцера «Сказка»: в волшебных сказках присутствуют предметы, обладающие чудесными способностями. Эти чудесные предметы обычно принадлежат сверхъестественным существам» [Panzer F., 1926, с.5].

В его работе наиболее важным для нашего исследования определение волшебных элементов, выявленных в ряде проанализированных сказок.

В работе В.Я. Проппа есть общепризнанные признаки волшебных сказок по А. Аарне: «Волшебные же сказки охватывают, по Аарне, следующие категории: 1) чудесный противник; 2) чудесный супруг (супруга); 3) чудесная

задача; 4) чудесный помощник; 5) чудесный предмет; 6) чудесная сила или уменьше; 7) прочие чудесные мотивы. По отношению к этой классификации могут быть почти дословно повторены возражения на классификацию Волкова. Как же быть, например, с теми сказками, в которых чудесная задача разрешается чудесным помощником, что именно встречается очень часто, или с теми сказками, в которых чудесная супруга и есть чудесный помощник?» [Пропп В.Я., 2024, с.28]. Получается, автору недостаточны эти категории, именно поэтому он даёт собственное определение волшебной сказке: «Волшебная сказка есть рассказ, построенный на правильном чередовании приведенных функций в различных видах, при отсутствии некоторых из них для каждого рассказа и при повторении других. – При таком определении термин волшебный теряет свой смысл, ибо легко можно себе представить волшебную, феерическую, фантастическую сказку, построенную совершенно иначе (ср. сказку Гёте о змее и лилии, некоторые сказки Андерсена, сказки Гаршина и т. д.). С другой стороны, и некоторые немногочисленные не волшебные сказки могут быть построены по приведенной схеме. Известное количество легенд, единичные сказки о животных и единичные новеллы обнаруживают то же строение». [Пропп В.Я., 2024, с.125].

Таким образом, волшебными мы будем считать элементы и пространство, включающие эти элементы, так как в фольклорной сказке, про которую пишет В.Я. Пропп, нет определённого пространства [Добровольская В.Е., 2009, с.168-169], поэтому в цитате идёт речь об элементах, а не о пространстве. Важными в приведённой цитате для этой работы представляются сами признаки волшебного и сами волшебные элементы, потому что мы рассматриваем сказку не фольклорную, а авторскую.

Но совпадают ли волшебные элементы, выделенные В.Я. Проппом в фольклорной сказке, с волшебными элементами, которые можно найти в авторской сказке? На этот вопрос помогает ответить следующая словарная статья. Следует обратиться к словарю Н.Д. Тмарченко: «Сказка литературная — тип эпического (реже — драматического) авторского произведения, который характеризуется (1) наличием особого пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное (Зазеркалье, Подземное царство, Стоакровый лес и т. д.). (2) Сюжет сказки литературной представляет собой или процесс перехода избранным героем (часто — ребенком) из обычного мира в волшебное пространство (иногда при помощи чудесного помощника), и/или обретение героем необыкновенных качеств, таких как волшебный голос, маленький рост, возможность понимать речь животных, уникальная память и др. (3) Возможен конфликт между главным героем и персонажами, для которых волшебный мир закрыт. (4) В итоге герой возвращается в свой мир духовно преображенным; он или утрачивает волшебные свойства, но приобретает новый взгляд на действительность, или находит способ примирения с ней» [Тмарченко Н.Д., 2008, с.235]. то именно подразумевается под словом «волшебное», а не только под волшебной сказкой, чтобы понимать, что именно может быть волшебным в волшебном городе, чтобы выделить его признаки и работать с материалом целостно.

В приведённых фрагментах из В.Я. Проппа [Пропп В.Я., 2024, с.25-28; с.125] и Н.Д. Тмарченко [Тмарченко Н.Д., 2008, с.235] видно, что в волшебной сказке необходимо присутствие волшебных элементов. Соответственно, нужно понять, какие элементы необходимы, чтобы город стал волшебным.

Можно сказать, что выделение конкретных признаков волшебного в сказке остаётся непростой проблемой. Какой сказочный город можно назвать волшебным?

«Волшебным» город можно посчитать минимум в двух ситуациях.

1) Город как пространство действия в волшебной сказке. Это исходит из того, что сама сказка изначально является волшебной (например, это такие сказки, как «Пьеро» Александра Дюма; «Крылья мужества», «Необыкновенный орган» Жорж Санд).

2) Город обладает некими чудесными, волшебными свойствами (например, Варениенбург из адаптированной сказки «История Щелкунчика» Александра Дюма).

Можно выделить четыре гипотезы, объясняющие, какими именно волшебными свойствами обладает волшебный город, почему у самого города может быть такая природа:

1) Город является волшебным потому, что в нём есть возможность человека попасть в другое сословие — то есть, волшебство, чудо — это социальный лифт. По такой модели построены такие сказки, как, например, «Кегельный король» Александра Дюма, «Зербино-нелюдим» Эдуарда Лабуле.

2) Город является волшебным потому, что он сам является волшебным, имеет совершенную природу. Это связано с представлениями о волшебном городе как о совершенном месте (тот же Варениенбург из сказки «История Щелкунчика» Александра Дюма).

3) Город обладает притчевой функцией. Это связано с особенностью жанра сказки во Франции — сказка благодаря своему жанровому основанию

позволяла в шутливой, гиперболизированной форме рассказать о досадной социальной, экономической, политической конъюнктуре из настоящей жизни. Так, Эдуард Лабуле в очерке «О значении волшебных сказок» представляет их читателю как плоды своих странствий. «...Я собирал их повсюду, где только мог. <...> Чем более я узнавал людей, тем более я убеждался, что истину можно найти только в их вымыслах...» [Де Лабуле Э., 1993]. Действительно, в его сказках можно найти отголоски представлений самых разных народов об абсурдности, нелепости законов, порядков государственной системы. Такие сказки по сути являются политическими памфлетами («Пиф-паф, или Искусство управлять людьми», «Принц-пудель»), — как, например, и сказка Жорж Санд «Грибуль».

4) Осложнение миром чудес, потому что читатели такой сказки — дворяне, для которых сказка несёт эстетическую и развлекательную функцию. В этой ситуации привычным дворянам XVIII века мир — мир замка, населенный волшебными, необычными существами, наделённых волшебными способностями. Основной тип французской дворянской культуры середины XVII — третьей четверти XVIII века — куртуазный, именно поэтому в пространстве сказки того времени главенствуют феодальные элементы. Поэтому герой в таком пространстве отправляется на поиски приключений не от нужды, а скорее из любопытства посмотреть мир и познакомиться с волшебными явлениями (например, как в сказке «Три лимона» Эдуарда Лабуле).

Получается, волшебный город может заключать в себе волшебные характеристики, свойства и элементы действительности, но это совсем не является обязательным — например, волшебным может быть лишь способ попадания героя в город, или сам статус города в реалиях художественного

пространства таков, что его самого можно назвать волшебным. Соответственно, «волшебными» могут быть как отдельные конкретные предметы, детали, свойства одушевлённых и неодушевлённых элементов художественного мира, природа этих элементов, так и законы функционирования художественного мира, придуманного автором.

В работе «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп призывает исследовать саму природу волшебного: «Вслед за изучением отдельных элементов должно следовать генетическое изучение того стержня, на котором строятся все волшебные сказки» [Пропп В.Я., 2024, с.128], что является несомненно важной задачей при исследовании волшебных городов.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что волшебное есть придание облика воздействующей силе, не поддающейся человеческому пониманию. Всякий волшебный элемент имеет свою власть — волшебное, как правило, начинается там, где заканчиваются объяснения действий окружающего мира другими познавательными инструментами (чудо, которое случается с персонажем, может быть интерпретировано как явление вмешательства высших и/или волшебных сил, потому что не поддаётся объяснению законами физики или поддаётся, но им противоречит — например, какой-то предмет превращается в иной одномоментно и так далее). Благодаря тому, что в исследовании изучается именно пространство, можно обнаружить, что в пространстве концентрируется множество воздействующих сил, которые имеют своё влияние на нормы жизни горожан, поэтому здесь позволительно говорить о поэтике как о системе художественных средств, которыми изображается волшебное.

Подводя итог этому разделу, можно сделать вывод о том, что волшебный город в целом можно назвать волшебным по двум причинам —

если в нём есть волшебные элементы, или если он сам является волшебным пространством. Выше было рассказано о волшебных элементах, которые могут присутствовать в пространстве волшебного города, соответственно, следует подумать, в чём заключается особенность, волшебство самого пространства и мира сказочного произведения.

Существует ряд исследований, посвящённых особенному пространству волшебного мира, его природе и законам. В основном исследователи обращаются к пространству немецкой авторской сказки начала XIX века — здесь снова следует отметить, что интерес к фольклору появился именно у немецких романтиков (см. Берковский Н.Я., 2002), именно поэтому исследования природы волшебного мира связаны с материалом немецких сказок. Но, обратясь к следующим высказываниям, можно убедиться, что они верны и для французской авторской сказки, хотя романтизм появляется во Франции позже.

Так, в диссертации «Сказка и сказочность в творчестве Новалиса» Смолина О.В. утверждает: «Сказочность — существо повествования у Новалиса, посредством её утверждается особое видение мира, открывающее путь к обретению некоего сверхсмысла. Сказка все проецирует на вечное, идеальное. У Новалиса сказка вмещает в себя и философию, и поэзию, является формой мышления и моделью для пересоздания мира. Сказка предполагает возможность проникновения бесконечного в конечное. Сказочность становится способом восприятия действительности» [Смолина О.В., 2001, с.3]. Можно сказать, что связь сказочного с особенным поэтическим мировосприятием, с особенным совершенным порядком этого мира можно обнаружить не только в творчестве Новалиса, но и в авторской сказке, берущей своё начало в эпохе романтизма в целом. Справедливо также

отметить связь между романтическим мироощущением и сказочностью: «В советском литературоведении проблемы немецкой романтической сказки рассмотрены в статьях А.Б. Ботниковой «Сказка немецкого романтизма» и А.В. Карельского «Повесть романтической души». А.Б. Ботникова анализирует сказку в связи с основополагающими проблемами эволюции романтического творчества, отмечая значение литературной сказки как самого романтического жанра. Не подчиняясь никаким канонам и правилам (хотя такая оценка исследователя может показаться несколько противоречивой), сказка заново творила новую действительность, став центром романтического сознания. А.Б.Ботникова отмечает, что сказка, выступая отражением романтической концепции мира, свидетельствовала о недостижимости абсолютного романтического идеала» [Ботникова А.Б., 1980, с.8]. Эта идея встречается и в диссертации Карабеговой Е.В. «Немецкая романтическая волшебнo-фантастическая повесть и её развитие от йенских романтиков к Э.Т.А. Гофману». В заключении автор отмечает, что «уже на первом этапе развития немецкой романтической сказки намечаются её основные черты: сказочная фантастика становится средством философского постижения жизни, а сама сказка в широком смысле слова — своеобразным языком романтизма» [Карабегова Е.В., 1984]. Об особом романтическом мировосприятии пишет В.М. Жирмунский в труде «Немецкий романтизм и современная мистика»: «Бывают эпохи в истории человеческой жизни, когда люди добровольно ограничивают душу свою видимым, слышимым и осязаемым. Тогда мысль не находит себе выхода среди конечных предметов и их причинных отношений, и весь мир как будто переносится на плоскость, теряет свою глубину, свой сокровенный смысл. Но в иные годы живое, поэтическое чувство возвращается снова; тогда мир кажется близким и знакомым, и всё-таки таинственным; за всем конечным чувствуется

бесконечное, и только ещё дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух. И камни, и деревья, и травы, и дальние горы, и реки кажутся одушевленными и живыми — как будто тёплое дыхание, слышное во всём мире, проникает и в человеческую душу» [Жирмунский В.М., 1996, с.2]

Такое мировосприятие действительно обнаруживается в немецких романтических фантастических новеллах и волшебных сказках: «Корни фантастики многих новеллистических сказок — непосредственно в социально-бытовой жизни народа. Вымысел в таких сказках появляется благодаря созданию необычной сюжетной ситуации, экстравагантности, абсурдности поступков персонажей и т. д. Вымысел как бы отталкивается от реальной жизни, строится по принципу «наоборот», сродни эксцентризму...» [Круглов Ю.Г., 1994]. При этом волшебное в этом особенном мире становится обыденным: «Нельзя не обратить внимание на то, что в сказках речь идёт не о вере человека в сверхъестественность предметов и явлений природы, а прежде всего о самых насущных, жизненно важных для человека реальных проблемах» [Круглов Ю.Г., 1994].

Таким образом, можно сказать, что всё волшебное в сказках — это часть особенного мира, в котором существуют разные жители с задачами и проблемами, близкими к читателю, но всем этим задачам, воздействующим силами и эстетике окружающих обстоятельств придаётся особенный облик, основанный на чудодейственных превращениях, не свойственных миру человеческому, обыденному для читателя, земному. Именно поэтому можно сказать, что волшебный город — это пространство, связанное с совершенным, с особенным миром.

Поскольку авторская сказка берёт своё начало в Германии, потому что именно немецкие романтики первыми стали проявлять интерес к фольклору, авторская сказка стала распространяться и в других европейских культурах, все эти положения, связанные с особенным восприятием мира, которое присутствует в немецком сказочном мире, верны и для французской авторской сказки XIX века. Об истории и происхождении французской авторской сказки XIX века и её связи с романтизмом и немецкой сказкой рассказано подробнее в следующем разделе.

Можно сделать вывод, что волшебный город связан с особенным романтическим восприятием мира. Соответственно, теперь становится ясно, что или в волшебном городе есть особенные волшебные элементы, или сам город может быть волшебным. Далее следует дать определение волшебному городу.

Именно поэтому определение волшебного города можно сформулировать следующим образом. *Волшебный город* — это город, который воплощается в пространстве, представленном в художественном произведении, в котором с точки зрения описательных признаков наличествует хотя бы один волшебный элемент и который существует в произведении, связанном с жанром сказки, волшебной повести или любым подобным жанром, обязательно имеющим волшебство как основу поэтики произведения.

При определении типологии волшебного можно выделить следующие признаки волшебного города:

- 1) Наличие в пространстве города объекта, предмета или явления, которое «обладает чудодейственными свойствами» и это явление существует

в генетической связи с жанровой принадлежностью произведения к сказочному (важна принадлежность произведения к сказке, волшебной повести, повести-сказке);

2) Необходимость в пространстве текста города действия, которое «происходит с помощью волшебства» — это действие может иметь как художественную природу (например, это служит для развитию повествования, это необходимо для движения сюжета) или онтологическую (это нужно для нормального функционирования выстроенного мира);

3) Наличие самих законов, норм, особенного мира пространства, которое само по себе основано на волшебном вымысле и волшебных превращениях.

Перечисленные признаки являются предварительно выделенными — разумеется, с изучением эмпирического материала впоследствии они могут дополняться.

1.2. Основы поэтики волшебного

В этом разделе освещается поэтика волшебного, определяется роль волшебного в сказке, а также обозначается ряд различий в поэтиках волшебного и фантастического.

Важно отметить, что волшебство является одним из образующих элементов жанра волшебной сказки. В этой работе изучается волшебная сказка, но важно сказать, что сказочное не равняется волшебному, и представляется важным изучение именно волшебных элементов в сказке.

В волшебном городе присутствует как минимум один элемент волшебного, поскольку сам онтологический логос сказки определяет мир как целостный, и потому волшебное в нём закономерно, — следовательно,

волшебная природа хотя бы одного предмета, явления или живого существа помогает поддерживать волшебный миропорядок.

Также важно провести разграничения между волшебным (чудесным) и фантастическим. Если категории волшебного и сказочного находятся в синкретическом взаимодействии, то категории фантастического, фэнтези разительно отличаются от них.

В XX веке вопрос разделения волшебного и фантастического раскрывается в разных аспектах — это мир фэнтези, мир фантастики и мир волшебного — последний представляется практически не изученным. При этом сказка обретает новые формы благодаря вторичной рецепции — например, волшебное пространство авторской сказки обнаруживается в мультипликационных произведениях. Это пространство является по своему происхождению именно сказочным, что важно исследовать.

Изучение пространства фэнтези и фантастического представлено в различных исследованиях [Травкин С.В., 2017], [Сафрон С.А., 2021], [Суркова К.В., 2024], при этом часто фантастическим называется пространство сказки. В этой работе исследуется именно волшебный город, который связывается со сказкой, поэтому важно провести различия между всеми этими категориями.

Их можно разделить на следующие типы:

- 1) Структурные – «сказка целиком пребывает в мире волшебства, в котором в принципе не существует различий между сверхъестественным как невозможным и естественным как возможным», в то время как для фэнтези характерен особый статус волшебных предметов [Caillois R., 1973]. Станислав Лем тоже считает, что сказочный мир обладает замкнутой и целостной онтологией и аксиологией: «Каким ты будешь, такую судьбу и встретишь в

конце сказки: злой — злую, добрый — добрую. Все трансформации, которые происходят внутри сказки, управляются аксиологией. Так как прекрасное и доброе всегда в ней побеждает уродливое и злое, речь может идти о такой онтологии, в которой высшей инстанцией каузальности является добродетель: физика этого мира подобна биологии нашего тела, когда каждая рана в конце концов заживает». В мире сказки реализуется всё, что происходит по воле и намерениям героев. Равновесие сказочного мира может быть нарушено, но к завершению обретёт свою гармонию. Исследователь утверждает, что в случае, когда «"Детерминистский оптимизм" судьбы превращается в "детерминизм, потрепанный стохастикой случайностей", классическая сказка превращается в фэнтези» [Лем С., 2024, с.248]. Эти тезисы подтверждают особенную гармонию миропорядка в сказке.

2) Лексикографические – для сказки, в отличие от произведений фэнтези и научной фантастики, характерна особая номинация героев [Лем С., 2024, с.245], в основе имени или обозначения персонажа заключается характерное свойство или качество характера этого персонажа (особенно часто можно обнаружить в сказках Софии де Сегюр и Шарля Нодье);

3) Топографические – в то время как для автора фэнтези необходимо создание мира (миров) [Полянская Е.С., 2012], [Полянская Е.С., 2013], автор сказки работает со сказочным канонем, «некоей волшебной страной», персонажи сказочного мира – носители определённых черт характера, лишённые глубокого психологизма [Соломонова М.В., 2015, с. 79].

Французский исследователь Эрик Мишулан разрабатывал аспекты власти в волшебной сказке: в статье «Волшебная власть (сила)» исследуется политическое пространство волшебной сказки. Он утверждает, что в государстве, которое находится в сказке, волшебная природа наделяет

политическую власть инструментами не только принудительного характера, но и «мягкими», позволяя действующим персонажам познать добро или любое другое положительное явление, а жителям волшебной страны – добровольно слушаться власть, что и создаёт гармонию в обществе [Méchoulan É., 2006].

Таким образом, сказочный мир обладает целостностью, которая располагает к определённому устройству волшебного города и его особенной конъюнктуре, благодаря чему составляется хорошее основание для выделения постоянных и авторских элементов и их функций.

1.3. Важные элементы истории волшебных городов

Для начала необходимо рассказать об истории волшебных городов в европейской культуре.

Прежде всего, можно предположить, когда мог появиться волшебный город. Можно предложить две трактовки его появления.

Согласно первой трактовке, волшебный город связывается с первоначальными представлениями человека о месте обитания высших сил, наделённых совершенной, волшебной природой, с первомифическими представлениями о совершенном мире, о рае. На представления средневекового человека о соотношении физического и метафизического пространств повлияли строки Апокалипсиса о Небесном Иерусалиме. Известный богослов Иоанн Кассиан в конце IV века писал, что Иерусалим можно понимать в четырёх смыслах: исторически как город евреев, аллегорически как «Церковь Христа», по аналогии как небесный град Бога, «который является матерью всех нас», топологически как душу человека [Cassian J., 1997]. Также известно, что Небесный Иерусалим соотносился с образом новой Вселенной и часто изображался в виде круга или серии

концентрических окружностей, которые обозначали представление средневековых людей о мироздании.

Волшебное пространство становилось городом последовательно, начиная от Античности и заканчивая современными репрезентациями волшебного города во всех видах искусства. Следует сказать, что эта теория требует больших доказательств, так как город в разные эпохи был, соответственно, очень разным, но можно отметить, что модель волшебного города как «города мечты» может связываться с соответствующими представлениями о совершенном, утопическом пространстве в истории литературы.

Можно сказать, что понимание волшебного как небесного, идеального и совершенного берёт своё начало, с одной стороны, из христианского мироощущения и мировоззрения и, с другой стороны, с более древнего, фольклорного.

Согласно второй трактовке, можно предположить, что волшебный город берёт своё начало в Германии в эпоху романтизма в первые десятилетия XIX века, когда деятели этой эпохи начинают изучать фольклор, проявляют интерес к забытому миру сказки, мифа, а затем и сами создают сказки. Сказки, которые собираются романтиками, происходят из Средних веков, именно поэтому в городах этих сказок можно обнаружить элементы социального, архитектурного устройства, совпадающие с элементами настоящих средневековых городов, что будет показано несколько позже.

Следовательно, необходимо обратиться к истории и понять, какими могли сформироваться представления о волшебном городе во Франции в XIX веке, почему волшебные города обнаруживаются в произведениях не начала,

а середины столетия, причём самих городов как агломераций практически не встречается? Почему так получилось? К чему именно могли обращаться авторы, когда создавали пространства сказок?

Романтизм привнесла в европейский культурный мир Французская революция. В остальных странах романтизм как интерес к национальной культуре шел сверху: от дворянского сословия. Во Франции же сословная ситуация была принципиально иной. В центре культурного процесса оказалось не дворянство, а буржуазия. Их идеологом в отношении истории Средних веков был Огюстен Тьерри.

В своей работе «Городские коммуны во Франции в Средние века» историк отстаивает важную роль третьего сословия в истории в целом и, в частности, в истории становления городов, обстоятельно рассказывает об истории коммун — это разновидность городов, которые образовывались благодаря усилиям крестьян, которые не желали работать на феодала, они сбегали из деревень и объединялись в самостоятельные общества. [Тьерри О., 2010, с.58] Устройство коммун напоминало строение средневековых городов в целом — горожане также могли заниматься торговлей или ремеслом, сам город, как правило, стоял на реке, а в самом центре города была башня — отличия состоят лишь в том, что в коммунах существовало самоуправление, из числа достойных жителей выбирались консулы, отвечавшие за город (мог быть один или несколько консулов, а также существовали коммунары и присяжные, оставлявшие городской совет), а башня была ратушей, функция которой, помимо обозначения времени, состояла в том, чтобы колокольным звоном собирать всех жителей и, к примеру, пойти воевать с феодалом и отстаивать свою независимость и свободу. Феодалам, разумеется, не нравилось такое положение дел, поэтому они снимали колокола с ратушей или

даже разрушали её (это имело место в XI-XII веках) [Саркисиан Г.А., 1966], а также могли поменять назначение колокола, заставив его, например, только отбивать полдень [Тьерри О., 2011, с.125].

Поскольку романтики обращаются к истории Средних веков, именно средневековый город становится моделью, основанием для создания волшебного города в сказках, и французские авторы могли обращаться к модели, рассказанной Огюстеном Тьерри: то есть основными элементами средневекового города выступают: бургомистр, башня-ратуша, площадь (центральная, рыночная), жители-ремесленники, а также феодальный замок или королевский дворец.

Но также важно отметить, что, поскольку романтизм в каждой культуре был разный, соответственно, французский волшебный город отличается от волшебного города, к примеру, в немецкой литературе. В авторских сказках практически не найти города как агломерации со всеми вышеуказанными элементами или хотя бы с одним таким элементом. Можно сделать два предположения, почему это произошло.

Первая причина связана с историей создания самих авторских, литературных сказок. Дело в том, что большинство литературных сказок Франции связаны, прежде всего, с куртуазным кодом. В художественном пространстве куртуазного, рыцарского «весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным)». Как отмечает М.М. Бахтин, «герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это нормальное состояние мира», «случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в

зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные)...» [Бахтин М.М., 1975, с.238]. Эти особенности, характерные для пространства рыцарского романа, прослеживаются и в волшебном пространстве литературных сказок XVIII века, в которых центральным элементом пространства и сюжета выступает замок, весь сюжет связан с рыцарем или принцем и принцессой, но у третьего сословия обнаруживается исключительно эпизодическая и служебная роль — например, во дворце есть служанка, которая подаёт главной героине — принцессе — платье («История принцессы Розетты» Софии де Сегюр).

Вторая причина связана с историей самого романтизма во Франции. Дело в том, что из-за социальных нестроений, в частности, событий Великой Французской революции романтизм развивается во Франции значительно позже относительно других стран Европы. Значительный слой французского дворянства вынужден был эмигрировать, большое число дворянских родов подверглись репрессиям, особенно в якобинский период. Поэтому на первый план вышли интересны третьего сословия, что фиксирует становление такого понятия, как гражданская нация.

По мнению некоторых исследователей, французские авторы-романтики, по сравнению с немецкими, играли не столь значительную роль в своей национальной культуре. (см. например [Берковский Н.Я, 2002]). Именно поэтому что-либо характерное для романтизма может обнаруживаться очень редко — например, свидетельство обращения авторов к средневековой истории, истории города в создании сказочных пространств.

Поскольку авторская литературная сказка во Франции берёт начало из салонной культуры, её адресатами становились слушатели этих салонов,

представители дворянского сословия, которым, вероятно, не хотелось слушать истории о представителях третьего сословия. В таких сказках сохраняется потребность в высоком герое, именно поэтому герой третьего сословия и, соответственно, всё пространство, в котором он может жить, появляется только тогда, когда сказка уходит из салона и авторы могут самостоятельно создавать сказки, мало считаясь с куртуазной моделью и ожиданиями слушателей. А новыми слушателями стали представители третьего сословия.

В авторской сказке XIX века появляются персонажи третьего сословия, соответственно, они требуют пространства для существования, как и высокие герои, которые ещё сохраняются в отдельных сказках. Таким образом, можно выделить разные виды городских пространств, которые выделяются и анализируются в следующем разделе работы.

Глава 2. Анализ волшебного города, его виды и элементы

Очень важно отметить, что в работе значительное место занимает культурологический анализ всех текстов сказок, потому что анализ конкретных лексем представляется непродуктивным. Важно понять, какие модели волшебных городов существуют, каковы исторические причины формирования того или иного вида волшебного города в тексте сказки.

Тем не менее, чтобы развеять сомнения по поводу выбранного подхода, следует дать лексикологический и языковой комментарий. Слово «город» во всех без исключения проанализированных сказках обозначается как «ville». Такие слова, как «замок» и «дворец» обозначаются как «château» и «palace» соответственно (о «замке» как о «château» рассказано далее). Есть всего одно незначительное исключение, когда в переводе упускается обозначение города: в сказке Софии де Сегюр «Медвежонок» (в тексте выбранного для анализа

перевода: «На ферме был <...> ослик, на котором каждый вторник отвозили овощи, фрукты, масло, яйца и сыры, которые продавала хозяйка»; в первоначальном тексте: «*au marché de la ville voisine, les légumes, les fruits, le beurre, les oeufs, les fromages qu'elle y vendait*» [De Ségur S., 1901]). В остальных случаях переводы всех слов соответствуют по содержанию словам из оригинального текста.

Несомненно, следует пояснить, для чего выбрана именно такая стратегия анализа. Дело в том, что изучение конкретных слов не представляет интерес для этой конкретной работы. Можно было бы обратить внимание, например, на имена королей, которые могут заключать в себе характер правления (например, король Мушаммель в сказке Эдуарда Лабуре «Зербино-нелюдим» («*Mouchamiel*» — составляется из «*touche à miel*» — устойчивого выражения, обозначающего безобидность, но в данном случае ещё и бесполезность, слабохарактерность, безответственность)), но это не является предметом изучения этой работы. Стоит ещё раз сказать, что в работе изучается именно городское пространство. Для исследователя представляют интерес не какие-то отдельные слова или выражения. Важно, как волшебный город обнаруживается в тексте и в какой степени, какие у этого могут быть исторические, культурологические причины — в этом и заключается системный характер анализа, с которым можно ознакомиться далее.

2.3.1. Виды волшебного города

Прежде всего, следует сказать, что в дальнейшем под волшебным городом понимается город как место действия в волшебной сказке. Всего было проанализировано 69 сказок французских авторов XIX века. Из 69 сказок волшебный город существует или хотя бы упоминается в 46 из них — именно эти сказки рассматриваются в работе.

Это связано с тем, что пространство французских авторских сказок XIX века имеет разную степень связи с городской культурой. Чтобы понять, какое место занимает волшебный город в сказке, необходимо составить гипотезы его происхождения и выстроить его модели, в которых город и волшебное в нём будут занимать своё определённое место. Таким образом, можно выстроить пять моделей волшебного города во французской авторской сказке XIX века.

Для начала будет рассказано про модели, а затем проведён анализ и приведены соответствующие цитаты.

2.3.1.1. Феодалная модель

В ней центральным местом выступает замок — «château» в первоначальном смысле этого слова. В «Толковом словаре французской архитектуры с XI по XVI век» («*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*») слово «château» определяется следующим образом: «Le château du moyen âge n'est pas le *castellum* romain; ce serait plutôt la *villa* antique munie de défenses extérieures» [Viollet-le-Duc, 1854]. То есть это был архитектурный комплекс, окружённый стенами и защищённый. В нём были такие элементы, как «basse-cour» (нижний двор) — место, где располагались службы и входы в замок, часто с оборонительными сооружениями, такими как башни и ворота, «demeure seigneuriale» (помещение сюзерена) — жилые помещения для дворянина и его семьи, отделённые от нижнего двора и защищённые дополнительными оборонительными сооружениями, помещения для других феодалов, слуг и различные службы — пекарни, кухни, склады, конюшни и другие помещения, необходимые для обеспечения жизни в замке. Например, в описании замка Лувра времён Карла V упоминается наличие таких служб, как пекарня, кухня, склады и т. д., что указывает на комплексное устройство замка, включающее всё необходимое для жизни дворянина и его

семьи. При этом крестьяне жили за пределами стен «château» в прилегающих к нему деревнях и занимались сельским хозяйством [Тьерри О., 2010, с.158]. Поэтому в этой модели города крестьяне живут за пределами замка в деревнях или городах.²³

Из-за того, что во Франции феодальная власть оставалась сильной на протяжении многих веков, феодальная модель построения сказочного пространства является главенствующей с самого начала истории авторской

² Таким образом, эта модель пространства состоит из средневекового замка, прилегающего леса и деревни. Если в сказке упоминается город — значит, время действия сказки относится к более позднему периоду развития крестьянских общин, — а именно, ко второй половине XI века, когда в действительности крестьяне начинают объединяться в коммуны [Тьерри О., 2010, с.35]. В сказке, построенной по феодальной модели, герой высокого происхождения живёт в замке, а представитель третьего сословия — в доме в деревне, при этом город может не упоминаться вовсе или упоминаться в своей исключительно полезной функции — торговой (что доказывается в дальнейшем на материале).

³ Эта модель встречается и в некоторых сказках других народов — например, примечательно, что она присутствует и в русской народной сказке: «Для социально «высокого» героя — царевича, купеческого сына — домом является дворец, замок, терем, хоромы, палаты. Этот же тип жилища имеет оклеветанная или околдованная героиня. Для героев <...> «низких» по своему социальному происхождению, домом является изба, избушка, хатка, хибара и т.п. Для «высокого» героя действие начинается и заканчивается в доме-дворце. Для «низкого» существует два варианта: герой-ребенок возвращается в дом-избу, герой — богатырь змееборческих сказок, не отягченных дополнительными мотивами женитьбы и поиска, также возвращается в избу. Все же остальные герои в процессе развития сказочного действия перемещаются в дом-дворец» [Добровольская В.Е., 2009, с.109-111], что также может указывать, что время действия сказки приходится на совсем ранний период Средневековья, в котором можно проследить общность устройства жизненного пространства в разных странах — центральное здание (для героя высокого происхождения — замок, для персонажа низкого происхождения — деревенский дом) и периферийное пространство в виде леса. Такое пространство в разных странах ещё не разительно отличается друг от друга, — эти процессы будут свойственны позднему Средневековью. Это можно проследить, например, в отношении Франции и Германии, когда разная степень свободы от феодалов повлияет на темп развития городов, — следовательно, в немецкой сказке городское пространство будет представлено активнее, чем во французской.

сказки во Франции. Так, основным пространством действия во французской сказке XVIII века является замок, окружённый лесом, также встречается природный пейзаж, который говорит о совершенности пространства и всех процессов, протекающих в нём. В феодальной модели города постоянными элементами являются: дворец (замок) или любое другое центральное место, в котором сконцентрирована власть, сам представитель власти, который в этом месте живёт (минимум один — как правило, король, принц или принцесса), а также пространство вне дворца. Волшебный город на этом этапе его развития пока в большей степени можно определить как город-государство. В большинстве сказок XVIII века город небольшой, его возможно пройти пешком полностью, за его пределами есть лес и другой природный ландшафт.

Вот что пишет об авторской сказке XVIII века А.Ф. Строев: «Этот интерес знати к простонародным историям кажется удивительным, парадоксальным. Но XVII столетие создало во Франции специфический тип культуры, во многом сохранившийся и в последующие века. Средоточием ее был салон, порождавший особый литературный быт, со своим языком, изящным, галантным и ироничным, со своими правилами поведения, литературными масками и именами» [Строев А.Ф., 1990]. Однако пространство салона — это не пространство сказки, поэтому, чтобы оно появилось, автор дворянского происхождения обращался к знакомым пространствам прошлого — это куртуазное пространство. «Процесс превращения рыцарского сословия в придворное на фоне усиления королевского двора приводит к тому, что мужчины покидают исторически обжитый и привычный идеал рыцарской доблести, вступая в пространство салонов и двора» [Зайцева Н.В., 2022]. Получается, что в основе описанной модели сказки — пространство, в котором находятся рыцарь и его прекрасная

дама, затем — феодалы в целом, представители «феодалов с коронами», королевских семей.

Именно поэтому первоначально в феодальной культуре местом действия выступает замок («château»), который был архитектурным комплексом с донжоном, башнями и внутренним двором, укреплённый стенами, но лишь в XVII-XVIII веке «château» как место жизни дворянина стал дворцом — единичным зданием. В это время «возникают замки, которые полностью утрачивают все признаки прежних боевых сооружений» [Бунин А.В., 1969] и замок очень постепенно меняется от средневекового архитектурного комплекса к зданию⁴.

Если в сказке, построенной по феодальной модели («замок — лес»), героями и становятся представители третьего сословия (как в сказках Софии де Сегюр «Мальчи Анри» и «Медвежонок»), то городского, бюргерского пространства для них пока нет — в пространстве остаётся одно центральное здание и лес вокруг него. Если этим зданием для героя-дворянина был замок или дворец, то для простолюдина это будет простой деревенский дом, потому что автор-дворянин не представляет себе, как устроено бюргерское пространство, поэтому поселяет главного героя-простолюдина в бедный дом, всё так же окружённый лесом. То есть модель противопоставления дома окружающему лесу сохраняется, меняется только происхождение персонажа. Вероятно, если детали города за пределами замка не описываются, можно

⁴ В сказках XVII века замок ещё предстаёт как раз архитектурным комплексом (Шарль Перро, «Кот в сапогах»), и эта средневековая модель замка всё ещё обнаруживается, например, в иллюстрациях Гюстава Доре к сказкам Софии де Сегюр из XIX века — в её сказках сохраняется куртуазное пространство, связанное со средневековьем — а именно, как раз «château» как укреплённый дом сюзерена [De Ségur S., 1901].

предположить, что как минимум у упоминаемых в произведении героев, скорее всего, есть домики, но этого нет в сказке, построенной по модели «замок — лес». Если в XVIII веке никакие здания, кроме замка, практически не упоминаются, то в XIX веке городское пространство действительно находит своё место во французской авторской сказки.

2.3.1.2. Аналитическая модель

В ней автор исследует государство (как правило, это — город-государство), социальный или политический строй, его повествование нередко носит сатирический, обличительный характер, он часто обращается к иронии, гиперболе, преувеличению. Это — произведения, которые обозначаются автором как сказки, но на самом деле связаны с памфлетом. Поэтому такую модель можно также назвать *памфлетной*. Согласно определению из «Краткой литературной энциклопедии», памфлет — это «(англ. pamphlet, от назв. популярной комедии 12 в. «Pamphilus seu de amore») — 1) Жанр публицистики, для которого характерно резкое и экспрессивное обличение, направленное против вполне определенного обществ. политич. явления (государства, правительства, класса, идейного движения, иногда — строя в целом) или конкретных влиятельных в обществе деятелей (политиков, социологов, ученых, литераторов) <...> 2) Наряду с чисто публицистическими произведениями советские исследователи относят к памфлету также многие остро сатирические художественные произведения а именно те, в которых сильна публицистичность и историч. конкретность обличения и в которых построение характеров и сюжета мотивируется в большой мере не их собственной логикой, а авторской идеей-замыслом. И тогда к памфлетной литературе можно причислить не только статьи, прокламации, «летучие листки» (англ. palme-feuilett), но и такие худож. сатирич. произв.» [Калашников В.А., 1968].

Как видно из определения, высмеивание и обличение не всегда являются первостепенной целью автора, — например, ему важно понять особенности нравов людей в различных социальных положениях, именно поэтому вернее будет назвать такую модель *аналитической*.

Как охарактеризовать город, построенный по аналитической модели? Как правило, большинство назначений его элементов связано с социальной, политической или экономической конъюнктурой. Например, в сказке обстоятельно рассказывается про сословный строй, могут появляться конфликты (например, «богатый-бедный», «властный-безвластный», «добрый-злой», что не только связано с моральным миром, но и проявляется в социальном мире) важен взгляд, голос народа, его мнение. Народ становится действующим. К таким сказкам можно отнести, например, «Сказки здравомыслящего насмешника» Шарля Нодье [Нодье Ш., 2015]. Вот что отмечено в комментариях В.А. Мильчиной к сборнику переводов сказок автора: «В статьях начала 1830-х годов Нодье предрекал гибель человеческого рода и разоблачал мнимые благодеяния цивилизации (прежде всего материальной) тоном серьезным и возвышенным. Но поскольку прежде всего он был писателем, то практически одновременно излагал те же самые идеи и те же самые полемические аргументы в игровой форме. Три сказки-памфлета: «Сумабезбродий», «Левиафан Длинный» и «Зеротоктро-Шах», объединенные общим героем, который в нашем переводе именуется Вздорике, и общим сюжетом, — это именно такое «сказочное» продолжение полемики с идеей непрерывного совершенствования и с культом технического прогресса. Употреблять применительно к этим сказкам Нодье термин «антиутопия» было бы анахронизмом, поскольку термин этот был придуман и вошел в употребление гораздо позже; однако в описании Ученого острова, на который

попадает его герой, Нодье безусловно выворачивает наизнанку мечту об идеальном государстве, управляемом философами» [Мильчина В.А., 2015].

Можно определённо сказать, что внешний облик памфлетного города отличается от облика дворянского или бюргерского волшебного города, социальное устройство становится главенствующим, роли и функции элементов, в основном, связаны с тем, чтобы рассмотреть, изучить сословные, политические, общественные ситуации, конфликты и устройство.

Также может существовать волшебный город с памфлетными элементами — то есть, в сказке описание социального строя не является центральной задачей автора, но городское пространство, сословное устройство и социальные взаимодействия представлены в полной мере — например, это большинство городов из сказок Эдуарда де Лабуле.

2.3.1.3. Бюргерская модель

Бюргерская модель авторской сказки появляется в XIX веке, в ней город является основным местом действия в сказке. Именно эта модель рождается благодаря интересу романтиков к фольклору, а следовательно, и к миру Средневековья. Как было сказано ранее, можно определить самое раннее время действия в городе волшебной сказки. В самом деле, «начиная с X в. в Западной Европе происходит бурный рост городов» [Козьякова М.И., 2013], но в особенности во Франции этот период приходится на вторую половину XI века, — время образования коммун [Тьерри О., 2010].

Рост средневековых городов связан с развитием ремесленного дела, но в волшебных городах оно значительно уступает торговому, купеческому. Примечательно, что во французской сказке XIX века ремесленники

представлены в значительно меньшей степени по отношению к торговцам⁵. В самом деле, «с экономическим обновлением XI—XIII веков, с возрождением торговли с дальними странами, с ростом городов социальный пейзаж изменяется. Появляются новые общественные слои, связанные с новыми видами деятельности: ремесленники, купцы, специалисты. Завоевывая свои позиции в материальном плане, они желают добиться признания и общественного уважения» [Ле Гофф, 2000]. Если в феодальной модели волшебного города крестьянин осуществляет торговлю, живя в деревне и оставаясь при этом занятым исключительно в натуральном хозяйстве, то в бюргерской житель волшебного города уже торговец — он живёт среди городской инфраструктуры и занимается исключительно продажей своего товара.

Можно утверждать, что основные элементы, описанные ниже в цитате, встречаются и являются характерными и в волшебных городах в проанализированных — это башня-ратуша, центральная площадь (в волшебных городах она в основном рыночная), дома жителей. К сожалению, в сказках не рассказывается подробно об особенностях и стилях архитектурных сооружений, а также о внутреннем устройстве дома, но можно предположить, что здания могли иметь именно характерный для средневековья облик и быт персонажей в целом устроен также.

⁵ Если в сказке героями выступают (или хотя бы упоминаются) не только крестьяне, занимающиеся натуральным хозяйством и/или торговым делом, но и ремесленники, то можно предположить, что время действия этой сказки относится к XII веку, в котором процветает «мастерство ремесленников в городах того времени» [Ле Гофф, 2000]. В любом случае, можно сказать, что в феодальной модели время действия значительно древнее времени в бюргерской модели, поскольку в бюргерской модели наличествует разделение труда.

Об устройстве и об основных элементах средневекового города обстоятельно и подробно рассказано в работе М.И. Козьяковой «История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от Античности до XX века»: «Город — феномен средневекового мира. Он включен в систему феодальных связей и одновременно противостоит им. Он создает особый мир, обнесенный крепостными стенами, отгороженный от «чужой» и чуждой ему территории. Система городских укреплений аналогична замковой: ров, вал, стена с каменными галереями и амбразурами. Средневековый город отказывается от прямоугольной планировки античности. План его запутан, улицы и переулки кривы и непредсказуемы. Визуальный хаос, однако, имеет свой культурный «язык», свою символику организационных форм. Городские укрепления не только отвечали утилитарным потребностям безопасности, но и символизировали городские свободы, право и порядок, царящие на этой территории. Центр города — **собор**, утверждающий идею теоцентризма, некая модель «небесного» града со строгой иерархией своих пространственных уровней. Ратуша — второй полюс власти, выражает идеологему господства зарождающегося бюргерства. Как правило, рядом с ней располагается рыночная площадь, дома богатых горожан, общественные здания: цеховые, гильдейские дома, склады, торговые ряды. Образ средневекового города — это «высокие стены» и «грозные башни», контрапункт вертикальной структуры, возвышающейся над плоскостью. Концепция готической вертикали как ценностного, содержательного принципа средневековой культуры наглядно проявляется в организации городской среды. Помимо оборонительных башен и стен к вертикальному силовому комплексу можно отнести собор, а также городскую башню — *беффруа*, объединенную с ратушей, в единую систему. Здесь висит набатный колокол, хранятся хартии и казна. Стянутый поясом каменных стен, город имеет мало места, дома тянутся

вверх, почти соприкасаясь вторыми этажами на тесных улочках: обычно улицы не превышали 8 м в ширину, а самые узкие — всего 1 м. Дома не нумеровались, но различались по внешнему виду и отдельным приметам: барельефу, скульптуре, оригинальной детали фасада. Большая проблема — водоснабжение и канализация, поддержание чистоты. В старых римских городах для этого могли использовать античные сооружения. Обычно же мусор и нечистоты выливались прямо на улицу, хотя подобные действия повсеместно запрещались. В XIV в. появляются водосточные каналы. Главные улицы — те, которые вели к собору, — как правило, мостили»; О жилых домах сказано, что «из камня (или кирпича) строили свои дома городские патриции. Крестьянские дома — из дерева или глины, если употреблялся камень, то только на фундамент. Жилище могло быть и целиком из дерева». Также во всей западноевропейской архитектуре важную роль играет «*фахверк*. Это особая строительная конструкция: деревянный каркас стен заполнялся тем или иным строительным материалом (камнем, щебнем, кирпичом), который заливался цементным раствором. На белой (светлой) поверхности стены составляется определенный орнамент из горизонтальных, вертикальных и диагональных балок. Как правило, фахверк начинался со второго этажа, а первый возводился из камня. Такая конструкция, типичная для архитектуры средневекового города, намного пережила Средневековье»; жилищем крестьянина мог бы быть «как ветхая лачуга, так и крепкий дом. Оно, как правило, состояло из одного помещения, где располагался очаг, на котором готовилась пища и который обогревал семью». «Жилище рядового бюргера более скромных размеров. Оно имеет два этажа: на первом устроена мастерская или лавка, на втором располагается семья. В квартире, как правило, было всего 2 комнаты: передняя и задняя. С развитием городов дома разрастаются: оставаясь узкими по фасаду, они растут в высоту и глубину,

пристраивая различные чуланы и каморки. В помещениях темно, искусственное освещение доступно далеко не всем. Знать пользовалась восковыми свечами, что являлось ее привилегией. Люди со скромным достатком зажигали сальные свечи или нещадно коптившие масляные лампы. Свет также давал очаг» [Козьякова М.И., 2013].

2.3.1.4. Притчевая модель

К такой модели можно отнести все сказки, устройство которых трудно объяснить с культурологической точки зрения — в этих сказках нет или практически отсутствуют сведения о происхождении, социальном положении героев, при этом город может упоминаться однажды и/или часть действия всё-таки может происходить в пространстве самого города. Можно сказать, что по этой модели построены все сказки, которые нельзя отнести к *феодалной*, *аналитической* и *бюргерской* моделям — город присутствует исключительно как место действия, в произведении мало или нет сведений, по которым можно было бы установить культурологические основания модели волшебного города.

2.3.1.5. Модель «города мечты»

По этой модели построены волшебные города, которые в полной мере можно назвать волшебными по своим свойствам — они как раз могут свидетельствовать о совершенной природе пространства. Этот город нельзя назвать утопическим, хотя можно было бы установить связь между этой моделью и историей утопической⁶ литературы во Франции в начале —

⁶ И хотя для французских философов и социологов этого времени важным стало обозначение большой роли третьего сословия в истории (можно отметить Огюстена Тьерри, к его труду «Городские коммуны во Франции в Средние века» происходит неоднократное обращение в этой работе), как раз в этой модели волшебного города

середине XIX века, но такая связь не представляется правильной, потому что в модели волшебного города как «города мечты», герой не работает на общее благо и не достигает социального положения или признания благодаря своему труду (как это представляется авторам утопий того времени), а совсем напротив — он достигает совершенного и желаемого с помощью волшебного помощника или предмета, но без своего труда.

2.3.2. Анализ волшебного города

Мы проанализируем более подробно три сказки, а именно, сказки Александр Дюма «Пьеро», «Кегельный король» и сказку Эдуарда Лабуле «Зербино-нелюдим», потому что в этих сказках город полифункционален, его пространство раскрывается в нескольких назначениях, следовательно, имеет большее значение в произведении, чем любое другое пространство — например, если в феодальной модели сказочного пространства значительное место остаётся у деревни и леса (сказки Софии де Сегюр, некоторые сказки Александра Дюма и Жорж Санд), то в бюргерской модели, а также в бюргерской модели с аналитическими элементами городское пространство главенствует. На примере подробного анализа выбранных сказок можно показать гибкость места города в пространстве произведения, и назначения его элементов, у города и его элементов могут быть самые разные роли. Следует также отметить, что анализ будет проводиться линейно, мы будем

волшебство играет роль возможности достижения персонажем третьего сословия желаемых благ и высокого социального положения без усилий. К примеру, Анри де Сен-Симон (1760–1825) в утопическом сочинении «Письма женеважского жителя к своим современникам» (1802) отмечал, что все должны работать, даже богатые, и только труд даёт права, свободы и власть, а Шарль Фурье (1772–1837) в своём двухтомном «Трактате о домашней и земледельческой ассоциации» (1822) изложил принципы новой организации общественной жизни — объединения людей в своеобразные коммуны-фаланги. По мысли Фурье, фаланги должны объединять по 1600–1800 человек, занятых совместным трудом на основе самообеспечения.

двигаться по ходу повествования, чтобы определить связь между городом, его героями и элементами и, соответственно, попробуем установить связь между ролью пространства города в сказке с основными идеями сказки. О многогранных проявлениях города свидетельствуют анализы, которые проводятся дальше.

2.3.2.1. Александр Дюма «Кегельный король».

Сама сказка начинается с обозначения города Берлина. Это обозначение в начале сказки как большого столичного города важно, потому что в сюжете появится большой ремесленный мир, характерный для столицы, в котором персонажу предстоит пройти испытание гордостью. В этой сказке рассказывается о токаре по имени Готлиб — то есть, о представителе третьего сословия, о ремесленнике, при этом ремесленнике грамотном. Он окончил школу получил образование (что нехарактерно для исторических реалий средневекового города), которое позволило ему придумывать оригинальные изделия.

Волшебная способность — а именно, способность забивать все кегли за один раз — даруется персонажу тёмной силой, но персонаж в завершении повествования отказывается от неё, он преобразуется и оказывается способным противостоять злу («(4) *В итоге герой возвращается в свой мир духовно преображенным; он или утрачивает волшебные свойства, но приобретает новый взгляд на действительность, или находит способ примирения с ней*» [Н.П. Тамарченко, 2008, с.235]). Именно поэтому в сказке уделяется место способностям персонажу и его образованию. Образование помогло персонажу в создании новых образцов изделий, и в ремесленном мире этого сказочного пространства творческие способности поощряются. Благодаря этому он приобрёл уважение мастеров, и это чувство родило в нём

гордость, которое и материализует злой дух. Этому духу предстоит появиться, материализоваться в определённом пространстве, которое будет противостоять злой силе.

Для этого в городском пространстве появляется место, в котором можно провести досуг, отдохнуть ремесленнику после тяжёлой рабочей недели. Герой начинает играть в кегли на городской площади, Когда персонаж промахивается, другие ремесленники начинают смеяться. У персонажа появляется незнакомый соперник. Герой заключает: «Только колдун может играть в кегли, как этот парень».

Чтобы обыграть незнакомца, персонаж запирается в своём доме и посвящает неделю тренировкам. Примечательно, что у персонажа есть свой сад с липовой аллеей, что говорит о его высоком социальном положении в городе — как и в истории реальных средневековых городов, это было доступно далеко не всем. В саду появляется незнакомец, который оказывается Сатаной и предлагает персонажу договор, по которому Готлиб будет всё время выигрывать.

С тех пор персонаж начал думать только об игре и оставляет ремесло. *«Получив отпуск, Готлиб принялся прогуливаться по городу, но, если можно так выразиться, он не обращал ни малейшего внимания на происходящее вокруг него, не думая ни о чем, кроме приобретенного им мастерства».* После первого такого его поступка само пространство начинает преобразоваться: если раньше героя окружал ремесленный мир и в городе можно было отдохнуть именно от работы, то теперь у пространства города будет обнаруживаться исключительно развлекательная функция: 1) *«так что очень скоро, даже помимо своего желания, он оказался на площади, где устраивались развлечения»;* 2) *«Когда в подёрнутой дымкой дали ему виделись едва*

проступавшие очертания города или деревни, он не замечал красоты пейзажа и не думал, удастся ли ему найти в этом месте работу; он задавал себе лишь один вопрос: Смогу ли я сыграть там партию в кегли?»; 3) «если на его пути не встречалось ни города, ни деревни, он бросался бежать как сумасшедший, чтобы отыскать место, где может быть кегельная площадка».

Важно отметить, что с самого начала сказки заявляются конкретные жители городского пространства — помимо главного героя это хозяин-мастер, ремесленники, играющие в кегли на площади для развлечений. Очень важно, что здесь не только упоминание жителей, но и то, что это не абстрактная характеристика пространства, в котором есть персонажи, они и дальше будут появляться, они не могут бездействовать⁷. Горожанам не нравится, что персонаж перестал заниматься ремеслом, он выпал из мира работы и производства. Возможно, горожане даже подозревают связь персонажа с тёмными силами, поэтому они изгоняют его прочь из города, чтобы он не нарушал привычный им миропорядок. То есть, даже центральный, важный, богатый город не принимает такого персонажа и герою приходится находить себе другое место.

Персонаж вынужден переходить из города в город, чтобы играть в кегли, но связь с Сатаной требует жертв, и персонаж убивает другого представителя ремесленного мира — ткача и бургомистр сажает токаря в тюрьму. Город снова выполняет функцию нормализации мира, он хочет перевоспитать персонажа. Поэтому можно возвести эту функцию перевоспитания, характерную для городов в этой сказке, к свойствам ирреального/ идеального

⁷ Например, этого нет в феодальной модели города, в которой хотя и предполагаются торговцы на рынке, куда главная героиня отвозит продукты, но они не упоминаются, они лишь подразумеваются, а в самом повествовании они бездействуют.

Небесного Иерусалима — идеального города: он изгоняет тёмные силы, пробуждает в герое свет, поэтому можно назвать город, обладающий этими свойствами, волшебным.

Здесь важно отметить, что самую большую роль в преобразении сыграло городское пространство в его бургерской модели: равнодушные жители и бургомистры. Персонаж значительно выпадает из ремесленного мира, связь с тёмной силой также не приветствуется в идеальном городе. Только после молитвы персонажа бургомистр понимает, что герой готов встать на богоугодный путь и просит его больше не играть в кегли. Получается, что, только оказавшись на самом дне, персонаж осознаёт ужасы своего положения. Даже в волшебном городе существует тюрьма, потому что пространству важно сохранение гармоничного миропорядка, поэтому нужно перевоспитать персонажа, который из этого совершенного миропорядка выпал.

Несмотря на то, что даже в пространстве деревни персонаж находит место, где можно поиграть в кегли, он встаёт на путь исправления и просит Бога о помощи. Игроком, с которым герой отказался соперничать, оказался святой Пётр, который и спас душу персонажа от гибели. Появление Святого Петра как раз подтверждает генетическую связь волшебного города с идеальным, небесным городом, с совершенным пространством.

Можно сказать, что гордость — грех, — и, как следствие, связь с дьяволом зародилась в персонаже из-за того, что его хвалили мастера и другие ремесленники. Чувство гордости не даёт персонажу покоя, когда над его неудачами в игре начинают смеяться другие ремесленники, поэтому он и совершает сделку с дьяволом. Картина мира персонажа меняется, для него в пространстве города остаётся только развлекательная функция, которая и

ведёт персонажа на самое социальное дно (два раза упоминаются таверны, происходит потасовка и убийство) и в тюрьму.

При этом несомненно важно сказать, что в этой сказке не проявляется оппозиция города и деревни, потому что даже в деревне для персонажа остаётся место искушению. Деревня также несёт развлекательную функцию, только у персонажа находятся душевные силы противостоять злу. Получается, что сказочное пространство едино, где бы герой не находился, искушения могут появляться. Это подчёркивает, что истинное волшебство заключается не в местоположении героя в определённом волшебном пространстве, а во внутренней духовной силе противостоять злу, где бы оно не находилось.

Городское пространство в этой сказке необходимо прежде всего для обозначения социального места персонажа в городской жизни. Он — ремесленник, причём образованный и уважаемый, а значит, он несёт ответственность за себя, своё поведение и ремесло. Также в городском пространстве возникает злой дух, но только потому, что в сердце персонажа зародилась гордыня. В пространстве этой сказки материализуются добрые и злые силы. Для того, чтобы находиться в городском пространстве, необходимо жить по закону Божьему. Христианские корни совершенных свойств волшебного города могут быть связаны со средневековым мираклем: 1) персонаж молится в тюрьме; 2) бургомистр поддерживает персонажа в исправлении и советует обратиться к Богу; 3) персонаж встречает Святого Петра.

Персонажа изгоняют из пространства, когда он не справляется с искушением, именно поэтому человеку всегда нужно быть осторожным, во всём знать меру и слушаться Бога — в этом и есть мораль всей истории.

Таким образом, мы вышли на самую главную идею сказки, проанализировав пространство и весь путь персонажа в нём.

Какие культурные корни могут быть у такого варианта пути героя в сказке? Можно сделать предположение, что волшебный элемент — корректнее сказать, сверхъестественная сила, дьявольская в начале и божья в завершении — появляется в пространстве для того, чтобы воспитать персонажа. Она помогает ему стать праведным человеком. В отличие от сказок немецкого романтизма или от сказок, построенных по феодальной модели и соответственно характерных для культуры XVII-XVIII веков, сверхъестественные свойства заключаются не в самих свойствах пространства (например, волшебный замок, который появляется в качестве вознаграждения для героя), а в конкретном элементе, причём направленность волшебной способности зависит от духовного выбора самого персонажа. Можно сказать, что такое отношение к волшебному как к инструменту в руках самого героя характерно для сказки, написанной в период реализма (1850-1860-е годы).

Таким образом, волшебство становится инструментом, который дарует персонажу возможность духовного становления и в итоге спасения.

2.3.2.2. Александр Дюма «Пьеро».

Сказка начинается с пространства деревни, в которой живёт дровосек со своей женой. Однажды он приносит в дом ребёнка, которого потом и назовут Пьеро. Жена дровосека разносит новость о ребёнке, которая охватывает всё пространство города, который впервые появляется в сказке как раз в связи с этой новостью. Масштаб этого пространства подчёркивает факт, что сказочный город является столицей королевства.

Как и в предыдущей проанализированной сказке, в этой сказке вводятся жители города, то есть они также будут иметь определённую роль в повествовании. В сказке «Пьеро» важную роль играют такие художественные приемы, как гипербола и ирония, когда рассказ идёт об общественной жизни и её особенностях. Например, о том, что с большой скоростью передачи новости она искажается до абсурда: мальчик, который одет в белое становится в полных страха пересказах жителей белым медведем, а сама новость о белом чудовище так пугает их, что они даже дышать в своих постелях боятся. В этой ситуации городское пространство становится местом сплетен наивных и недалеких людей. Однако наивность и недалекость не мешают жителям обратить внимание на невероятную доброту героя и любить его за это.

Поскольку город в этой сказке является столицей, в этом случае в сказочном пространстве возникает город-государство, потому что таким образом у автора появляется возможность обратить внимание на общественные проблемы, связанные с государственным устройством. Эти проблемы — например, самодурство, описываются с иронией: *«А в этот самый день король Богемии должен был проехать с огромной торжественностью по столице, чтобы, следуя старинному обычаю, присутствовать на открытии очередного заседания парламента; это означало всего-навсего, дорогие мои дети, что его величество собирался произнести превосходное поздравление своему народу, чтобы потом получить от него побольше денег в подарок... А король, чтобы скрыть свое волнение, сморкался так громко, что на следующий день пришлось чинить дворцовые своды»*. Здесь город снова оказывается пространством, где самое важное - наивные и недалекие люди, ведь именно они будут платить подати королю.

Вскоре о чудесной доброте Пьеро узнают при королевском дворе и заглавный герой начинает жить там чудесным образом воздействует на короля и принцессу. Вообще у многих жителей города жизнь становится лучше благодаря стараниям Пьеро: например, он делает детям игрушки, устраивает летний театр марионеток на площади, чудесным образом спасается от казни враждующего с городом-государством принца и продолжает делать только добро. Так пространство города оказывается волшебным благодаря чудесной доброте героя.

Жители города очень переживают за судьбу главного героя. Они радуются его назначению главным министром и выставляют в честь этого праздничные огоньки в окнах, они объединяются, чтобы поддержать его в минуты перед возможной казнью.

Получается, что в пространстве очень большую роль играют жители — скорее всего, потому, что автору необходимо показать волшебство невероятной доброты сердца главного героя Пьеро.

Тем не менее ранее было упомянуто ирония в отношении некоторых порядков в городе-государства. Действительно, в этой сказке есть аналитические элементы, элементы иронии по отношению ко множеству государственных институтов, но самое главное назначение этого приема - создать контраст с образом главного героя и показать, что только волшебная доброта Пьеро, переводящая все происходящее в плоскость ирреального, вымышленного, способна помочь во всех этих разных сферах. То есть волшебным здесь становится город именно потому, что волшебство героя переводит всю ситуацию в мир волшебного, чудесного, ирреального. Город, становясь таким образом волшебным, реализует еще одну функцию, характерную для сказочных городов - оборонительную. Так, когда принц Азор

объявляет войну, городу необходимо обороняться, и по этой причине король защищает своё государство, приказав художникам *«изобразить на крепостных стенах города чудовищ и диких зверей, вид которых, по его мнению, более всего был способен повергнуть в ужас наступающих врагов»*. Пьеро также участвует в сражении, которое заканчивается победой Богемии.

После успешного боя в завершении сказки Пьеро отправляется за своим осликом и находит пещеру, в которой встречает фею озера. Она отправляет героя в *«волшебный дворец сияющей белизны, какой можно увидеть только во сне или в чудесной стране фей»*, в котором персонаж даёт фее клятву в том, что он будет дарить детям радость, а фея говорит, что за все его страдания он будет *«вознаграждён любовью маленьких детей»*, и вечером после его свадьбы с принцессой по имени Цветок Миндаля он отправляется *«на поиски новой Родины»*.

Появление волшебного дворца является очень существенным для сказки. Это показывает, что сам персонаж является чудесным, он обладает особенной природой, отличной от природы других жителей: можно сказать, что он сам является волшебным элементом, который направляет свои способности в пользу для жителей города и поэтому получает от них помощь и поддержку. В завершающем фрагменте истории, который происходит в волшебном замке, замок описывается в деталях, очень схожих с элементами костюма Пьеро. Здесь решается судьба героя. Все описания замка показывают, что персонаж имеет волшебную природу. Однако замок здесь - не замок из сказочного города феодальной модели, охарактеризованной выше, а пространство бытования волшебного помощника.

Таким образом, в городском пространстве сказки волшебным элементом остаётся главный герой. В городском пространстве все функции раскрываются

так или иначе в связи с ним — город реализовывает коммуникативную функцию в процессе обсуждения новостей о Пьеро и обо всём, что с ним связано, в развлекательной функции Пьеро принимает самое непосредственное участие, становясь центром бальных торжеств во дворце и устраивая театр для детей и даже в необходимости оборонительной функции Пьеро успешно встаёт на защиту города, а город, взаимодействуя с ним, становится волшебным.

Можно заключить, что город в этой сказке раскрывается с разных сторон благодаря волшебной природе главного героя для того, чтобы показать, что истинные добрые качества помогут в самых разных обстоятельствах. Сказка учит помощи, бескорыстности и находчивости в любой ситуации, а также любви к творчеству и детям.

2.3.2.3. Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим».

Вообще стоит сказать, что для анализа выбраны сказки, в которых город имеет уникальный набор функций, чтобы показать многогранность проявления сказочного города в повествовании.

Так, в сказке Эдуарда Лабуле «Зербино-нелюдим» город появляется в меньшей степени по сравнению с проанализированными выше сказками, поэтому интересно понять, в чём заключается его роль в повествовании.

Главный герой — дровосек Зербино, — живя в городе, не имеет ни родных, ни друзей. Соседи прозвали его «нелюдим», потому что он не общался с другими. Девушки со всего квартала обсуждают Зербино (снова город как пространство сплетен, то есть возможность и необходимость коммуникации), он обижается и уходит к себе домой.

Волшебный элемент в пространстве сказки появляется в лесу, когда фея в награду за своё спасение дарит дровосеку способность исполнять все свои желания. Первым своим желанием герой отправляет себя на вязанке дров домой. Интересно, что не описывается реакция бедняков, у которых не было такого средства передвижения, как у него, но персонажа замечают придворные дамы, которые не удивляются ему, а смеются. Столкновение этих реакций показывает, что этому сказочному городу не чужды волшебные элементы, но насмешку они вызывают лишь у придворных, а для бедняков чудо - вариант нормы.

В сказочном городе имеют место памфлетные элементы. Как и в предыдущем случае, они реализуются скорее не в пространстве города, а в пространстве дворца. При этом законы и решения, принимаемые во дворце, влияют на жизнь горожан. В сказке рассказывается про короля Мушамиеля и первого министра Мистигриса. Король любит поспать и не принимает важных решений, а городом-государством управляет Мистигрис. Именно благодаря его осведомлённости обо всём, что происходит в городе, можно узнать о жизни в городском пространстве, которую вовсе не получается назвать сказочной в смысле желаемой: *«Салернская гавань. Всё спокойно. В таможене украдено не больше обычного. Три ссоры между матросами. Шесть ударов ножом. Пятеро отправлены в госпиталь. Один скончался. Происшествий нет. Верхний город. Налог удвоен⁸. Благосостояние и нравственность возрастают. Две женщины умерли голодной смертью. Трое мужей избili своих жён. Десять жён избili своих мужей. Тридцать краж. Два убийства.*

⁸ В оригинальном тексте сказки в этом предложении обнаруживается слово «ostroï». «Ostroï» — это местный налог, который вводился на феодальной или городской территории для привозимых товаров. Этот налог бытовал и получил наибольшее распространение в истории Средних веков [Тьерри О., 2011], что также может косвенно подтвердить, что время действия в волшебном городе связано с особенностями Средневекового мира.

Три отравления. Происшествий нет». Поскольку Салерно в действительности является прибрежным городом, упоминание таможни и матросов объяснимо, чего нельзя сказать о самом содержании остальных новостей. Горожанам действительно живётся не очень хорошо, но, к сожалению, это всё, что можно узнать о городской жизни в этой сказке. Получается, что жизнь города вполне обыкновенна и вроде никак не связана с пространством чуда, волшебства, ирреальности. И правители в этом городе названы так, что для французского читателя их имена говорящие: Mouchamile — букв. «мухи на мёд» (показывает возможную приятность, но в этом случае, безразличие правителя) и Mistigris — это карта, принимающая любое значение в колоде (персонаж хорошо умеет приспосабливаться), что усиливает авторскую иронию.

Когда принцесса Алели влюбляется в Зербино, именно Мистигрис принимает решение о свадьбе, чтобы реализовать следующий закон: *«Если дворянин, не имеющий звания барона, желает взять в жёны принцессу королевской крови, с ним надлежит поступить как с дворянином, то есть отрубить ему голову» Если дерзкий окажется горожанином — с ним надлежит поступить как с горожанином, то есть повесить его. Если же это будет простой мужик — его следует утопить, как собаку*». Текст этого закона полезен и показателен: из него мы узнаём, что город-государство разделено на сословия. В нем существуют дворяне, горожане и простолюдины, которые не проживают в городе. Такое устройство очень напоминает средневековое устройство города, в котором было деление представителей третьего сословия на горожан и негорожан — к последним относились не имеющие определённого рода занятий, блаженные.

Когда король видит несчастье своей дочери, он отчаивается и приказывает пустить в открытое море всех трёх персонажей (Зербино, Алели

и Мистигрис). В завершении сказки они попадают в заколдованный дворец, в котором есть оживающая мебель и все предметы говорят правду. Мистигрис не может существовать в таком пространстве, поэтому уходит, чтобы править под новым именем в другом сказочном королевстве, где, по-видимому, тип министра, любящего врать, также востребован⁹.

Эта сказка учит умению загадывать желания и исполнять их правильно. Городское пространство, судя по новостным сводкам, не располагает к таким действиям: в нём очень плохо жить, горожан окружает несправедливость, и, видимо, поэтому персонажи перемещаются в волшебный дворец, в котором звучит только правда, видимо, потому что город в этой сказке оказывается вовсе не предрасположен к подлинному счастью героев даже благодаря приходящему извне волшебству. Таким образом, это город сказочный, но не волшебный, волшебство здесь существует вне пространства города.

2.3.3. Выводы к разделу

В завершение этого раздела можно сказать, что волшебный город из всех проанализированных сказок распределяется по пяти моделям следующим образом:

1) *Феодальная* = 10 (*София де Сегюр*, «*Мальш Анри*» («*Le Bon petit Henri*»), «*Медвежонок*» («*Ourson*»); *Александр Дюма*, «*Белоснежка*» (*Blanche de Neige*) (1858), «*Русалочка*» («*Сиреночка*») («*La Petite Sirène*») (1859), «*Маленький Жан и Большой Жан*» («*Petit Jean et Gros Jean*») (1857); *Эдуард Лабуле* «*Ивон и Финетта*» (бретонская сказка) («*Yvon et Finette*»), «*Добрая*

⁹ Персонажи, занимающие такую же должность и с похожими качествами встречаются в других сказках не только Франции 19 века, но и в других национальных литературах, но это не является темой работы — скорее, это просто интересное наблюдение.

жена» («*Une bonne femme*»), «Пальчик» («*Poucinet*») (финская сказка), «Замок жизни» («*Le Chateau de la Vie*») (1868), Жорж Санд «Замок Пиктордю»).

2) Аналитическая = 7 (Эдуард Лабуле, «Бац-бац» («*Пиф-паф, или Искусство управлять людьми*»)(«*Pif Paf, ou l'Art de gouverner les hommes*»), «Принц-пудель»; Шарль Нодье «Золотой сон», «Сумабезбродий, Великий манифафа Сумабезбродии, или Совершенствование», «Левиафан Длинный, Архихан патагонцев с Учёного острова, или Совершенствование. Продолжение "Сумабезбродия"», «Зеротоктро-Шах, протомистагог Бактрианы», «Живописное и индустриальное путешествие в Парагвай-ру и Южную Палингенезию, Сочинение Тридаса-Нафе-Теоброрма де Кау'Т'Чука и проч.»; Жорж Санд «Грибуль (История истинного простофили по имени Грибуль)»).

3) Бюргерская = 14 (Александр Дюма, «Волшебный свисток» («*Le Sifflet enchanté*») (1859), «Пьеро», «Кегельный король» («*Le Roi des quilles*») (1859)., «Оловянный солдатик и бумажная танцовщица» («*Le Soldat de plomb et la danseuse de papier*») (1857), «Храбрый портняжка» («*Le Vaillant petit tailleur*») (1857). «Снежная королева» («*La Reine des neiges*») (1859). «Два брата» («*Les Deux frères*») (1859), «Гигантские руки» («*Les Mains géantes*») (1859); Эдуард Лабуле «Три лимона» (неаполитанская сказка)», «Зербино-нелюдим» («*Zerbin le farouche*»), «Перлино» («*Perlino*»), Жорж Санд «Крылья мужества»; Жорж Санд «Великан Иеус», «Говорящий дуб»).

4) Притчевая = 12 (Александр Дюма, «Человек, который не мог плакать» («*L'Homme sans larmes*») (1859), «Пьер и гусыня» («*Пьер и его гусыня*») («*Pierre et son oie*») (1860), «Гигантские руки», «Святой Непомук и сапожник» («*Saint Népotiscène et le savetier*») (1860), «Медовая каша графини Берты» («*Предание о графине Берте*») («*La Bouillie de la comtesse Berthe*»)

(1845); Эдуард Лабуле, «Сказка о Бриаме-дураке» («*L'histoire de Briam le fou*»), «Серенький человечек» («*Le petit homme gris*»), «Как петушок попал на крышу», «Фраголетта» («*Fragolette*») (1881); Шарль Нодье «Бобовый дар и душистая горошинка»; Жорж Санд «Собака и священный цветок», Анатоль Франс «Пчёлка» (1882)).

5) Модель «города мечты» = 2 (Александр Дюма, «История Щелкунчика» («*Histoire d'un casse-noisette*») (1844), «Король кротов и его дочь» («*Le Roi des taupes et sa fille*») (1857)).

Также можно отметить сказки, в которых есть упоминание города, но сами сказки не являются волшебными, поэтому города в них не являются волшебными и не рассматриваются в этой работе (Александр Дюма, «Заяц моего деда» («*Le Lièvre de mon grand-père*») (1856). Упоминаются названия настоящих городов — Брюссель и Тё; Эдуард Лабуле «Мудрость народов, или Путешествия капитана Жана» («*La sagesse des nations*»)).

2.3.4. Функции волшебного города

2.3.4.1. Торговая функция

Город может выполнять *торговую* функцию. Она может реализовываться в вышеотмеченных моделях волшебного города по-разному.

В феодальной модели герои незнатного происхождения живут за пределами города и продают на рынке товары, чтобы продолжать своё существование (София де Сегюр, «Мальш Анри»: «Носки и фуфайки мать продавала затем на рынке, а на вырученные деньги покупала еду для себя и маленького Анри»), «Медвежонок»: «На ферме был <...> ослик, на котором каждый вторник отвозили овощи, фрукты, масло, яйца и сыры, которые

продавала хозяйка» («...un âne qui portait tous les mardis, au marché de la ville voisine, les légumes, les fruits, le beurre, les oeufs, les fromages qu'elle y vendait»)). Для героя знатного происхождения город может представляться интересным незнакомым для него миром, в котором ему хочется побывать (Александр Дюма, «Русалочка»: «Она без конца расспрашивала бабушку о мире людей, заставляя рассказывать ей всё, что та знала о кораблях, городах людях и животных этой неведомой земли, которую ей так хотелось увидеть», «А как же мне увидеть леса и города, о которых вы мне рассказываете, бабушка?», «интереснее всего, по ее словам, было сидеть на песчаной скале и любоваться большим городом на берегу залива, освещенным луной и сверкавшим мириадами огней, и слушать грохот повозок, звон колоколов, крики людей и другие голоса земли. Маленькая царевна не упустила из рассказа ни слова. И когда на следующую ночь она сквозь синие волны любовалась луной, ей казалось, что она тоже видит огромный город, слышит стук колес, колокольный перезвон, выкрики и прочий земной шум»). В отдельном случае герой знатного происхождения притворяется торговцем (Александр Дюма, «Белоснежка»: «— Если хочешь, чтобы я вставила его тебе по моде того города, из которого иду, топусти меня»)).

В бюргерской модели герои продают товары не первой необходимости для того, чтобы поделиться хорошим с другими (Александр Дюма, «Пьеро»: «Так прошло две недели, и Пьеро сделал за это время такое огромное количество игрушек, что тюремщик стал торговать ими и даже взял внаем в городе лавку, перед которой с утра до вечера стояли остолбеневшие малыши и никак не могли наглядеться на столь красивых кукол»; «Пьеро снова посадили в темницу; не прошло и часа, как вошел тюремщик и принес узнику подарок от детей города, которые устроили складчину и купили ему полный набор одежды, во всех отношениях напоминавшей ту, какой он лишился»)).

В притчевой модели большая цена товара связана с большой хитростью персонажа (*Александр Дюма, «Маленький Жан и Большой Жан»: «Возвратившись домой, он взял топор, пошел прямо в свою конюшню, убил четырех своих лошадей, снял с них шкуры, высушил их на изгороди, а затем, положив эти четыре шкуры на телегу, отправился в город. Был как раз базарный день»*).

2.3.4.2. Обозначение значительности характеристик пространства или персонажа

Также нередко город упоминается, чтобы подчеркнуть *значительность* характеристик пространства города или персонажа, при этом в идее сказки оказывается, что такая значительность препятствует духовному пути героя, истинная духовность и человечность не связаны с властью и большим размером пространства. Например, в бюргерской модели герой может иметь большой опыт в небогоугодном деле, и только вера в Бога может вернуть его на путь истинный (*Александр Дюма, «Кегельный король»: главный герой — токарь, но он занимается не ремеслом, а развлекается и играет в кегли всё время. Он утверждает: «Если длительная практика и большая ловкость являются колдовством, тогда я действительно колдун. Однако, смею заметить, я играл во всех городах Германии и, несмотря на то, что выигрывал везде, слышать подобного упрека мне еще не приходилось...»*). В этом случае небогоугодным делом выступает отказ от своего ремесленного дела ради игры в кегли, на этот путь персонаж встаёт из-за договора с дьяволом, а бургомистры всех городов, в которых бывает персонаж, уличают персонажа в этой связи и выгоняют его из городов, чтобы он не нарушал миропорядок, а надежда на воскрешение души героя появляется с последним бургомистром, который указывает герою правильный путь).

В феодальной модели значительность связана с выдающимися характеристиками персонажа — то есть, предполагается, что ими обладает только один персонаж.

Например, даже немалая красота героини оказывается не лучшей для пространства, потому что важна красота не только внешняя, но и внутренняя (*Александр Дюма, «Белоснежка»: «О! Прекрасней королевы Нет ни женщины, ни девы В городах страны твоей. Но в горах явилась та, Чья прелестней красота...»*), — королева-представитель феодального пространства оказывается не самой красивой в своём королевстве — появляется персонаж третьего сословия, у которого есть не только внешняя красота, но и внутренняя, духовная). В притчевой модели богатство персонажа не помогает ему справиться со своими проблемами, потому что они носят не материальную, а духовную природу, и только милосердие, сострадание и понимание другого может сделать человека счастливым (*Александр Дюма, «Человек, который не мог плакать»: «В одном красивом доме, неподалеку от городка Хомбург, жил граф Балдрик; был он человек богатый. Многие дома во Франкфурте принадлежали ему; его замки встречались повсюду. Говорили, что владения графа столь обширны, что не хватит и суток, чтобы выйти за их пределы»*). Персонаж — представитель феодального пространства — владеет целыми городами и деревнями, тем не менее, большой масштаб владений не помогает ему обрести желаемое — в этом случае, это человеческая способность плакать, в обретении которой персонажу помогает девочка).

Может быть подчеркнут масштаб самого города, чтобы показать, что герой может совершать добрые дела вне зависимости от данного ему облика (например, если это русалочка) и пространства, в котором он живёт. Не

обязательна жизнь в большом и значительном пространстве, если имеешь доброе сердце (*Александр Дюма «Русалочка»: «Надо заметить, море в этих краях очень глубокое. В некоторых местах пока даже не нашли дна, хотя опускали туда самые длинные веревки: более тысячи метров! Если собрать в вашем городе или селе двенадцать или пятнадцать колоколен и поставить их друг на друга — получится как раз такая высота»*). Здесь Русалочка — принцесса, тоже представитель феодального сословия из своего мира, и для неё городское пространство является в двойной мере необычным, желаемым, интересным — во-первых, потому, что она живёт в водном королевстве и земной город для неё является пространством невиданного, необычайного, потому и желаемого, во-вторых — потому, что город является для представителя феодального сословия неизведанным, и поэтой причине также интересным для познания и пребывания местом).

2.3.4.3. Сословная функция

Важной также представляется *сословная* функция в волшебном городе. В городе живут представители разных сословий, и важной темой в сказках оказывается противостояние, конфликт представителей различных сословий, конфликт их интересов. Персонажи обладают разными возможностями, мировоззрением, и это имеет большое место в сказке. Здесь важен конфликт «богатый-бедный», «властный-безвластный». Особенно выразительно сословная разница показывается в тексте законов города Салерно в сказке Эдуарда Лабуле «Зербино-нелюдим»: *«Если дворянин, не имеющий звания барона, желает взять в жёны принцессу королевской крови, с ним надлежит поступить как с дворянином, то есть отрубить ему голову. Если дерзкий окажется горожанином — с ним надлежит поступить как с горожанином,*

то есть повесить его. Если же это будет простой мужик — его следует утопить, как собаку».

В феодальной модели для персонажа незнатного происхождения, который не живёт в городе, город — это возможность полноценной, достойной жизни (так реализуется сословная функция — переход из одного сословия в другое: Эдуард Лабуле, *«Ивон и Финетта»*: *«Сударыня, я оставляю вам всё: и дом, и корову, и всё остальное. Ура! Я уйду в город и буду жить там барыней, ничего не делая. Ах, если бы мне было только шестьдесят лет!»*). Город действительно предоставляет такие возможности для крестьянина, но, например, в притчевой модели обнаруживается, что с возможностями для персонажа (например, для крестьянина, который перебирается из деревни в город) приходит и ответственность за своё новое положение, появляются новые социальные роли и обязанности. В этом случае появляется конфликт «город-деревня», когда для персонажа-крестьянина городское пространство непривычно, чуждо и может пугать неопределённостью и неизвестностью, непониманием своего места в мире городского пространства (*Александр Дюма «Пьер и гусыня»*: *«Артиллерийская канонада становилась все громче. Облаченный в мундир офицера, Пьер очутился в самом пекле сражения. Уточним, он оказался офицером армии, пытавшейся штурмом взять какой-то город. По полю скакали ядра, свистели пули, у самых ног землю вздымали пушечные гранаты. Приходилось прыгать то вправо, то влево, то вперед, то назад — в зависимости от того, с какой стороны угрожали разрывы снарядов, летевших из города»*). В момент повествования городу необходимо обороняться — если бы герой-крестьянин жил в городе, он был бы готов к этому, потому что в Средневековье горожане действительно должны были быть готовыми и к необходимости защищать свой город, и, соответственно, к новой социальной роли - участию в его защите).

Можно утверждать, что чем больше в пространстве волшебного города обнаруживается *сословной* функции, тем больше велика вероятность, что этот город построен по аналитической модели. В ней автору важно рассмотреть различие социальных положений, их особенности и влияние на жизнь разных горожан, обличить абсурдность законов, показать, что истинная власть заключается в положительных качествах персонажей. В этих сказках большое место уделяется описанию экономической, социальной, политической ситуации в волшебном городе. Как правило, волшебный город в памфлетном типе является городом-государством, в котором функции городского управления отождествляются с функциями государственного, во главе города стоит государственный аппарат. Памфлетный город определяется по набору функций, он не является пространством — то есть важны его элементы — король, законы, суд — но не описывается, где конкретно находится суд, что ещё происходит в этом пространстве помимо реализации своей основной функции (*Жорж Санд, «Грибуль»*: *«На Грибуля всё это наводило тоску, но он не мог не заметить, как богатеют владения господина Шмеля благодаря рвению его молодой жены. Принцесса заставляла всех своих подданных трудиться не покладая рук. Всюду строились города, морские порты, дворцы и театры»*, *«Грибуль к тому времени успел обойти десяток городов, и многие жители королевства уже поговаривали о том, что счастье не в богатстве, а в доброте. Некоторые богачи даже раздавали свои сокровища бедным»*). В этой цитате только перечисляются «города, морские порты, дворцы и театры», действие сказки не разворачивается в этих пространствах города — они нужны только для того, чтобы обозначить большую власть персонажа и его способность возводить города, при этом не рассказано, что дальше в них самих происходит).

Сословная функция в полной мере раскрывается в аналитической модели волшебного города, а также в бюргерской модели с аналитическими элементами. В этой функции конфликт между дворянским и мещанским сословиями занимает важное место. Часто рассказывается о том, что огромные богатства сосредоточены в руках властных структур (*Александр Дюма, «Пьеро»: «А в этот самый день король Богемии должен был проехать с огромной торжественностью по столице, чтобы, следуя старинному обычаю, присутствовать на открытии очередного заседания парламента; это означало всего-навсего, дорогие мои дети, что его величество собирался произнести превосходное поздравление своему народу, чтобы потом получить от него побольше денег в подарок»*), а для дворянина есть возможность приобретения ещё более высокого положения в обществе, если он свяжется с королевской властью (*Жорж Санд, «История истинного простофили по имени Грибуль»: «Господин Шмель жил на широкую ногу. Он быстро богател, но откуда бралось это богатство, никто не знал. Господин Шмель постепенно скупал у старого короля земли и города. В конце концов он купил даже придворных и армию. Королевская казна пуста с каждым днём, и вскоре король так обнищал, что, если бы не забота нескольких преданных слуг, он бы просто-напросто умер с голоду. Ему по-прежнему кланялись и говорили "ваше величество", но настоящим королём этой страны был теперь господин Шмель, хотя он и не носил короны»*). Значительное неравенство возможностей порождает ещё большее неравенство, в котором представители дворянского сословия имеют ещё большую возможность обогатиться и расширить свои властные полномочия. На этом примере можно показать, что именно сказка, а не памфлет, даёт возможность автору высказать своё отношение об этой проблеме в полной мере.

В описаниях памфлетного города главенствуют преувеличения, гиперболы, все ситуации, законы и постановления доводятся до абсурда, они нередко очень смешны, комичны и нелепы. Всё это необходимо для того, чтобы абсурдность порядка подтолкнула горожан к большим социальным изменениям, к смене общественного строя, порядка (*Жорж Санд, «Грибуль»*: *«Король послал к Грибулю своих самых знатных придворных, чтобы пригласить его ко двору. Грибуль приглашение принял и отправился в столицу. Она называлась теперь Шмель-город. Новые друзья Грибуля уговаривали его быть осторожным, советовали не ездить туда. Они подозревали, что за приглашением короля кроется какая-то хитрость. Но Грибуль ничего не боялся. Он отвечал друзьям: в столице тоже живут несчастные люди и им необходимо помочь»*). Персонаж призывает к небезразличному отношению к проблемам горожан, призывает к помощи, чтобы разобраться в несправедливом отношении к ним).

Действительно, мещанам, горожанам нелегко жить в памфлетном городе — они запуганы и бесправны (*Александр Дюма, «Пьеро»*: *«В итоге славные жители города остерегались даже выглянуть в окно, чтобы, как это было у них в обыкновении, подышать утренним воздухом; они заперлись в своих домах и, свернувшись клубочком в своих постелях и засунув голову под одеяло, не осмеливались ни вздохнуть, ни шевельнуться — настолько велик был их страх»*).

В проанализированных сказках встречается волшебный город, который нельзя назвать памфлетным, но он обладает лишь памфлетными элементами — то есть в сказке идея социального объединения не является центральной, но она присутствует, и город обладает не только сословной функцией, но, к примеру, функция сообщения играет важную роль, город реализовывается как

пространство. Таким городом можно со всей определённой назвать волшебный город из сказки Александра Дюма «Пьеро». Здесь присутствуют комические оценки социального устройства (*«А в этот самый день король Богемии должен был проехать с огромной торжественностью по столице, чтобы, следуя старинному обычаю, присутствовать на открытии очередного заседания парламента; это означало всего-навсего, дорогие мои дети, что его величество собирался произнести превосходное поздравление своему народу, чтобы потом получить от него побольше денег в подарок», «А момент, надо сказать, был сложным: следовало объявить ещё и о сборе новых налогов, один бессмысленнее другого. Но зато они должны были принести в казну новые миллионы. Кроме того, стоял вопрос о нескольких небольших денежных пособиях. Одно пособие предназначалось для единственной дочери короля, которой исполнилось пятнадцать лет. Другое — для принцев и принцесс, которые ещё не родились, но вполне могли появиться на свет, как надеялись король и королева»*). В этой выразительной цитате вопрос о пособиях доводится до абсурда, подробно рассказывается о его нелепом назначении. Это подчёркивает, что городские деньги достаются не горожанам. То есть в комической форме осуждается несправедливое распределение государственных средств).

Именно поэтому в несправедливом обществе появляется необходимость высказываться о социальных проблемах. Поэтому же большую роль играет взгляд, голос народа: (Александр Дюма, «Пьеро»: *«В конце концов, главный министр стал притчей во языцех как во дворце, так и в городе», «В довершение всех бед сеньора Лисицино король издал указ, который назначил Пьеро на пост главного министра и приказал приобрести новый комплект мелких блюд за его счёт. — Поделом ему! Поделом! — кричали горожане и на радостях зажигали в окнах фонарики. Не было дома, где не радовались бы*

разжалованию едва живого от побоев сеньора Альберти». Все горожане обсуждают новости, связанные с городским управлением, потому что это влияет на уровень их жизни. Таким образом, можно увидеть, что размышления о социальном устройстве Франции в середине XIX века находят своё отражение в сказке — даже сказочные персонажи задумываются об устройстве общества и в случае несправедливых решений стремятся к важным социальным изменениям).

Интересно, что в сказках Эдуарда Лабуле предполагается, что горожане умеют читать, чтобы быть осведомлёнными о происходящем в обществе. В волшебных городах этого автора существуют газеты — «Ведомости» («*Пиф-Паф, или Искусство управлять людьми*»), «Официальная газета» («*Зербино-нелюдим*»), «Придворная газета» («*Три лимона*»), а печати в сказке «*Принц-пудель*» уделяется целая глава «Печать у ротозеев». Выпускаются газеты разной направленности: «Умеренность» «составляет ожесточённую оппозицию», есть газета «Консерватор», а также «Муха» — «маленькая модная газетка». Все эти газеты либо ангажированы, либо не отражают действительности вовсе — даже наличие указываемых журналистами источников информации о социальном мире не помогает горожанам разобраться, в чём состоит правда — напротив, автором намеренно подчёркивается бесполезность этих газет, она только увеличивает социальную неграмотность. У этих источников отсутствует достоверность и здравая оценка происходящего. Таким образом, идея сказки «Принц-пудель» связана с тем, что следует думать своим умом, разбираться в политической ситуации и иметь активную гражданскую позицию, которая основывается на грамотности и осознанности («*Нам было бы нетрудно беспредельно увеличить число этих выписок. В одном городе Утеше-на-Золоте сто ежедневных газет кричат каждое утро, что всё пропало, Правда, сто других газет кричат, что*

всё спасено. Но к чему утомлять читателя? Несомненно одно: революция, которую пророчат каждый день, совсем не так близка, как бы того желали иные люди, если верить кавалеру Пиборию, охарактеризовавшему одну остроумною фразою результаты этого газетного потока: “Ротозеи, — сказал он, — теперь как собака кузнеца: пока стучат по наковальне, собака спит, а как только шум прекращается, она поднимает голову и открывает глаза”). Именно из-за обилия печати и её выраженной политической ангажированности горожане участвуют в политических объединениях, они не только торговцы или ремесленники, как в большинстве других проанализированных сказок, но и участники общественно-политической жизни города. Из негативной оценки роли прессы, введения общественно-политической жизни в мир сказочных героев можно сделать вывод, что этот город — памфлетный. Ирония и гипербола — характерные средства памфлетного текста — реализуются в жанре сказки, который подразумевает нереалистичность, несбыточность. В волшебной сказке эти средства усиливаются наличием волшебного — то есть не только непонятного для привычной, повседневной жизни читателя, но и заведомо нереалистичного пространства. Всё это позволяет в рамках жанра сказки раскрыть идею осознанности гражданина, потому что он сталкивается с невероятным, нереалистичным и абсурдным каждый день, а отсутствие реалистичных деталей не отвлекает от реализации конкретной авторской мысли.

В модели «города-мечты» сословные возможности раскрываются по-другому. Как было сказано выше, в этой модели рассказывается о желаемом мире для персонажа, в котором высокого социального положения можно достичь не с помощью своего труда, а благодаря волшебству. Таким образом, он может попасть в желаемый для себя мир благодаря любви к волшебному персонажу (*Александр Дюма, «Король коротов и его дочь»: «Подземный*

дворец исчез; его сменил дворец из мрамора, и находился он не в земной глубине, а среди чудесного города, освещенного солнечными лучами, и вокруг царила невиданная роскошь, невиданное оживление и невиданная радость. — Что все это значит? — воскликнула Магда, приняв все это за прекрасный сон. В ответ к ней обратился человек в пурпурной мантии: — Я король кротов. Злой колдун из мести превратил меня в это животное, и не только меня, но и моих подданных, так что нам пришлось жить под землей и в мерзком обличье — и так до той поры, пока какой-нибудь человек не решится из чувства любви позволить ослепить себя с тем, чтобы жить среди нас. На протяжении двух тысяч лет мы надеялись на избавление от злых чар. Мы завлекали к нам множество людей, но ни у кого из них не было любви настолько большой, чтобы решиться на такое самопожертвование. Ты освободила нас, женщина, и вознаграждение тебе будет равным твоему благодеянию. Твой сын любит мою дочь; я ее отдаю ему в жены, и однажды он унаследует мой королевский трон. Отныне злой колдун не сможет нам вредить, поскольку теперь он сам займет место короля кротов и с этого часа будет обитать под землей вместе со своими детьми, такими же злыми, как он. Что же касается тебя, женщина, то ты будешь жить вместе с нами в этом дворце, и мы никогда не устанем благодарить тебя». В этой цитате король кротов рассказывает об истории своего чудесного города — о проклятии, наложенном на их род, о том, что они были людьми, обречёнными на жизнь в облике кротов, и только благодаря искренней любви земного человека к представителю их общества чары могут развеяться. В результате чудесно произошедшей свадьбы простой крестьянин получает значительное положение при королевском дворе. «История Щелкунчика»: «Мари, побуждаемая одновременно и собственным любопытством, и вежливым призывом Щелкунчика, ускорила шаг, и вскоре они оказались на большой

базарной площади, величание которой невозможно себе представить. Все стоявшие вокруг площади дома были сооружены из сластей, все они были ажурными, с галереями, расположенными одна над другой; в середине ее высился, как обелиск, огромный сдобный пирог, а из него четыре фонтана били струями лимонада, оранжада, миндального молока и смородинного сиропа. Бассейны же были наполнены превосходно сбитыми и такими аппетитными на вид сливками, что многие превосходно одетые люди, по виду более чем приличные, ложками ели их на глазах у всех. Но приятнее и забавнее всего казались очаровательные маленькие человечки, которые толпами теснились и прогуливались под руку, смеясь, напевая или беседуя в полный голос, что и создавало веселый гомон, еще издали услышанный Мари. Помимо жителей столицы, там были обитатели всех стран: армяне, евреи, греки, тирольцы; там были офицеры, солдаты, проповедники, капуцины, пастухи и паяцы и, наконец, всякого рода бродячие актеры, акробаты и канатные плясуны, каких можно встретить повсюду». Мари искренне любит Щелкунчика, и благодаря волшебной природе персонажа она получает возможность попасть в волшебный мир детской мечты: вкусной, сладкой...).

2.3.4.4. Функция сообщения

Чтобы обладать определённым взглядом на события, горожанам нужно быть осведомлёнными о происходящем. Диалог власти и народа реализуется в городском пространстве в бюргерской и аналитической моделях, и этот диалог будет вводить волшебное как элемент сказки. Здесь своё место занимает функция *сообщения* (или *коммуникативная функция*), которая может быть разделена на две:

А) Сообщение от короля, королевского двора к горожанам. Содержание этого сообщения — текст указа, приказания, — может быть озвучен глашатаем

или повешен на городской стене. (Александр Дюма, «Пьеро»: «Когда первая тревога, вызванная этим известием, немного улеглась, король задумался о том, какими средствами защищать свое государство. Он тут же созвал всех художников своего королевства и приказал им изобразить на крепостных стенах города чудовищ и диких зверей, вид которых, по его мнению, более всего был способен повергнуть в ужас наступающих врагов. То были львы, тигры, медведи и пантеры, выпустившие когти длиной в целое льё и так широко открывшие пасти, что сквозь них можно было отчетливо разглядеть все внутренности; крокодилы, которые, не зная, какой придумать предлог, чтобы показать свои зубы, решили просто-напросто распахнуть свои челюсти; змеи, огромные извивы которых охватили все городские стены и которым, казалось, сильно мешали их хвосты; слоны, которые, выставляя напоказ свою силу, важно расхаживали, неся на своих спинах целые горы; короче, это был необычайный и такой жуткий по виду зверинец, что сами горожане не осмеливались больше ни войти в столицу, ни выйти из нее, опасаясь, что звери растерзают их». Здесь видно, что экзотические звери, перенесённые в европейское пространство, обладают волшебными свойствами: они пугают простых жителей. Эти изображения наносятся на городскую стену по приказу властей для того, чтобы горожане не покидали город).

Б) Сообщение и распространение сведений о появлении нового персонажа среди самих горожан. Жители волшебных городов реализовывают функцию *сообщения*, передавая рассказы из уст в уста, тем самым распространяя сведения о важных волшебных (!) явлениях с немалой скоростью — например, о чудесном главном герое. Сообщение может происходить как от представителя королевского двора (Александр Дюма, «Пьеро»: «Короля очень повеселила эта история, и он поторопился передать

ее королеве, которая по секрету пересказала ее главной придворной даме; та тихонько поведала о происшедшем офицеру-гвардейцу, а он посвятил в эту тайну нескольких своих друзей, так что через час сеньор Ренардино стал посмешищем для всего королевского двора и всего города»), так и от простого крестьянина (Александр Дюма, «Пьеро»: «На следующий день Маргарита ни свет ни заря отправилась в соседний хутор, чтобы рассказать знакомым кумушкам о малыше. Услышав рассказ о чудесной находке, эти славные женщины заохали, заохали, и принялись так рьяно работать языками, что не успело солнце подняться над лесом, как весть о чуде облетела всю округу. Однако, как это часто бывает, эта новость становилась все фантастичнее по мере того, как ее узнавало все большее число людей. Уверяли даже, что ужин стариков съел не младенец (как это было на самом деле), а огромный белый медведь, который напал на дом дровосека и старой Маргариты, и проглотил не только котелок с похлебкой, но и самих хозяев. Дальше — пуще! В столице королевства новость приобрела еще более ужасающие размеры. Теперь говорили, что медведь был величиной с гору, и что за один присест он сожрал двадцать семей дровосеков прямо с топорами...»). «Напуганные горожане перестали выходить по утрам на улицу даже для того, чтобы подышать свежим воздухом. Они заперлись в своих домах и прятались под одеялами, не смея ни вздохнуть ни пошевелиться. А причиной всеобщего страха послужил всего лишь маленький мальчик! Поэтому, дорогие дети, обождите пугаться, а сперва хорошенько присмотритесь к тому, чего боитесь...», Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим»: «Зербино ещё не успел продать свою волшебную вязанку, а уже в Салерно не было ни одного мальчишки, который бы не знал, где он живёт, что ест на ужин, сколько ему лет и как звали его бабушку. Поэтому полицейским ничего не стоило исполнить приказ начальства и разыскать знаменитого дровосека»,

Александр Дюма, «Кегельный король»: «К этому времени уже ничто не удерживало Готтлиба в столице Пруссии. Прежний хозяин прогнал его за уклонение от работы. Новый уволил за то же самое ровно через две недели. Третий — через два дня. А когда его невероятная удачливость в игре стала известна всем владельцам мастерских, уже никто не хотел нанимать Готтлиба, обвиняя его в связи с дьяволом»).

2.3.4.5. Обозначение жилища

Несомненно, город должен быть воплощён в конкретных элементах пространства — дома, площади, улицы — в самом тексте не всегда присутствуют описания конкретных мест, но важно отметить, что сама природа города подразумевает это обязательное условие для бюргерского города. То есть, в сказках, построенных по феодальной модели, город лишь упоминается, не рассказывается, что в нём живут горожане. В полной мере городское пространство с жителями появляется в бюргерской и аналитической моделях. Именно с начала XIX века авторская сказка осознаёт, что в городе должны быть *обитатели*. Таким образом, в сказках, построенных по феодальной модели, главные герои — представители крестьянского сословия — живут не в городе, а в деревне. Герои незнатного происхождения живут обособленно от городского пространства в домиках (*София де Сегюр, «Серая мышь»*: «просторный деревенский дом»), герои знатного происхождения могут жить если не в замках, то в усадьбах (*София де Сегюр, «Мальш Анри»*, «*Медвежонок*»).

В отличие от феодальной модели города, пространство бюргерской модели являются исторически устроенном по определенным принципам: с ратушей, рыночной площадью, появляется пространство, в котором можно обсуждать законы, именно поэтому такое пространство является

полноценным, в нём должны быть дома жителей (Анатоль Франс, «Пчёлка»: «Он вернулся в свой город, посмеиваясь себе в бороду, как человек, сыгравший с кем-то ловкую штуку. Поравнявшись с домиком Пчёлки, он просунул свою косматую голову в окошко, как недавно просунул её в стеклянную воронку, и увидел, что молодая девушка сидит и вышивает серебряные цветы на фате», Жорж Санд, «Замок Пиктордю»: «Значит, нам непременно нужно провести здесь ночь? Неужели нет возможности дойти если не до города, то хотя бы до какой-нибудь фермы или деревенского дома», «В другом месте и даже в самом городе вам бы было гораздо хуже: там не было бы так чисто, разве только ужин был бы лучше... хотя я нашел его очень хорошим», «В мае Флошарде оставили город и переселились в деревню», «Неужели этот прекрасный городской дом, который ты так любишь, который ты так хорошо устроил и к которому ты так привык, будет продан? Нет, это невозможно! Где же ты будешь работать? И твой дом в деревне также будет продан?.. Где же ты тогда будешь жить?», «Я могу купить для тебя городской дом твоего отца и все предметы искусства из деревенского дома», «Крылья мужества»: «В стране, называемой Ош, в тех местах, где находится город Сен-Пьер-д'Азив, в трех лье от моря, жили-были крестьянин с женой; благодаря своему труду они были люди не бедные. В те времена, то есть лет сто тому назад, страна эта была плохо обработана»).

Иная картина открывается в бюргерской модели городов сказок, переведённых Александром Дюма: в этих сказках действие может происходить в самих домиках персонажей, а пространство может объединять

их (Александр Дюма, «Снежная королева»¹⁰: «В одном из тех огромных городов, где домов и людей так много, что далеко не каждый может завести себе хотя бы крошечный сад и где, следовательно, большинство жителей вынуждены довольствоваться деревянным ящиком на окне или же горшком с цветами на камине, жили два бедных ребенка, каждый из которых имел свой садик в ящике. Они любили друг друга, как брат и сестра, хотя в родстве не были», «История Щелкунчика»: «Жил некогда в городе Нюрнберге весьма уважаемый президент, звавшийся господин президент Зильберхауз ("Зильберхауз" в переводе означает "серебряный дом")»). Волшебные силы появляются в пространстве самого города (Александр Дюма, «Снежная королева»: «— Да, у них есть королева, — отвечала бабушка, — ее зовут Снежная королева, и летает она там, где рой снежинок гуще всего. Она крупнее их всех и никогда не остается без дела. Стоит ей коснуться земли, как она вновь поднимается к черным облакам. Однако в полночь она летает по улицам города, заглядывая в окна, и тогда они покрываются ледяными узорами, напоминающими цветы», но также волшебство, «оживление» персонажа может происходить и вне городского пространства, но персонажу предстоит это пространство узнать (Александр Дюма, «Оловянный солдатик и бумажная танцовщица»: «Оловянный солдатик, никогда раньше не покидавший свою коробку, не знал окрестностей города»)).

2.3.4.6. Оборонительная функция

Также у города обнаруживается оборонительная функция. Бургомистры и представители королевской власти в бюргерской и аналитической моделях

¹⁰ Дата публикации сказки Ганса Христиана Андерсена — 21 декабря 1844 года, перевод сделан Александром Дюма в 1859 году.

защищают город от внутренних злых сил, словно они понимают, что волшебная сила не всегда может быть благонамеренной (Александр Дюма, «Кегельный король»: «К этому времени уже ничто не удерживало Готтлиба в столице Пруссии. Прежний хозяин прогнал его за уклонение от работы. Новый уволил за то же самое ровно через две недели. Третий — через два дня. А когда его невероятная удачливость в игре стала известна всем владельцам мастерских, уже никто не хотел нанимать Готтлиба, обвиняя его в связи с дьяволом. Парень побросал пожитки в чемодан, взвалил его на спину и, полный надежд, зашагал прочь из Берлина», Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим»: «— Не беспокойтесь, ваше Величество, — ответил Мистигрис. — Моё правило — справедливость и великодушие. — И, обернувшись к Зербино, крикнул — Встань, мошенник! И, если тебе дорога твоя шкура, отвечай прямо: кто ты такой?... Молчишь, негодяй? Значит, ты колдун!»). А внешняя безопасность, оборона города обеспечивается городскими стенами (Александр Дюма, «Пьеро»: «Когда страх, вызванный этим известием, слегка успокоился, король начал думать о защите государства. Он созвал всех имевшихся в королевстве живописцев и приказал для устрашения противника нарисовать на городской стене как можно больше хищников — львов, медведей, тигров и пантер <...> Словом, был изображен такой жуткий зверинец, что люди боялись входить и выходить из города», « — Солдаты принца Азора! Остановитесь! Иначе вы погибнете! — прокричала старая нищенка, внезапно появляясь на городской стене с белой палкой в руке. Но те уже ничего не слышали. Тогда старуха взмахнула своим посохом, произнесла какие-то слова, и вдруг из глаз, ноздрей и пастей нарисованных на стене диких зверей вырвались языки пламени. Раздались крики: “Пожар! Пожар!” С вёдрами, полными воды, прибежали горожане. Но, посмотрев вниз с укреплений, не

увидели ничего, кроме лат, шлемов и наконечников копий — того немногого, что осталось от армии принца Азора»).

2.3.4.7. Развлекательная функция

Также у города может быть *развлекательная* функция — в нём можно проводить время, находя развлечения (*Александр Дюма «Кегельный король» «Получив отпуск, Готтлиб пустился бродить по городу, не обращая внимания ни на прохожих, ни на дома, а думая лишь об одном: о своем новом таланте, позволяющем ему сбивать одним шаром девять кеглей! Так добрел он до площади развлечений. Она ещё была пуста. Парень взглянул на часы. Стрелки показывали девять часов утра. Народ же начинал собираться лишь после обеда»; «Когда же в туманной дали он замечал город или село, он не обращал внимания на красоту местности и не думал, найдет ли он здесь работу, но лишь спрашивал себя: — Удастся ли мне здесь сыграть в кегли?»; «Попав в какой-либо город или посёлок, Готтлиб бежал, как одержимый, туда, где местные жители играли в кегли <...> Однажды Готтлиб забрёл в один городок на границе с Силезией. Был уже четверг, а ему пока что удалось сыграть всего пару раз. И он страшно обрадовался, когда, подойдя к трактиру, услышал стук шаров и кеглей»).* В данном случае, досуг связан с выполнением определённой цели персонажа. В этом фрагменте подчёркивается низкая природа этого намерения — оно реализовывается в трактире.

В волшебных городах бывают масштабные праздники, которые задействуют многих его жителей. Причиной этих праздников во всех моделях выступают события, связанные с королевской семьёй — например, свадьба принца или принцессы (*Александр Дюма, «Два брата»: «Так вот, гофмаршал сразился с чудовищем и победил его, а завтра состоится его бракосочетание*

с дочерью короля; вот почему год тому назад весь город был в трауре, и вот почему сегодня в городе праздник», Эдуард Лабуле, «Три лимона»: «Затем город и дворец начали украшать разноцветными флагами, устраивать подставки для иллюминаций, посыпать песком аллеи, переписывать старые речи, обновлять забытые комплименты, сочинять поэмы и мадригалы. Во всём королевстве благодарили принца за выбор достойной супруги. Не была забыта и кухня: сто поваров, триста поварят, и пятьдесят дворецких приступили к работе под руководством знаменитого Бушибюса, шефа королевских кухонь. Кололи поросят, резали баранов, шпиговали каплунов, жарили на вертелах индюков»). Бывают и балы-маскарады (Эдуард Лабуле, «Пиф-паф, или Искусство управлять людьми»: «Наконец великий день, ожидаемый с таким нетерпением настал. В течение шести недель население Бешеных Трав трясло, как в лихорадке. Не говорили более ни о министрах, ни о сенаторах, ни о генералах, ни о судьях, ни о принцессах, ни о герцогинях, ни о простых девушках. Все на расстоянии верст двадцати в округе превратились в пьеро, арлекинов, цыганок, коломбин и «безумных». Если судить по газетным описаниям, то этот праздник своей роскошью превзошел все празднества минувших и будущих времен»), а также балы, в которых участвуют только приближённые к королевскому двору (Александр Дюма, «Пьеро»: «Королю хотелось, чтобы в его ссоре с принцем Азором было замешано все городское начальство, и он нарочно устроил в своём дворце бал и пригласил на него даже самых малозначительных военных и гражданских начальников». «Русалочка»: «После этого не проходило ни дня без праздника: балы и званые вечера следовали друг за другом, но дочь короля все еще не появлялась»).

Важно отметить, что в волшебных городах почему-то практически не уделяется внимание представителям ремесленного мира. Если мир торговцев

и купцов представлен в полной мере во всех моделях, то ремесленниками являются единичные персонажи — так, только в сказке Александра Дюма «Кегельный король» главный герой является токарем, а второстепенный персонаж — аптекарь — тоже встречается лишь однажды в сказке Александра Дюма «Маленький Жан и Большой Жан».

2.3.5. Элементы волшебного города

В начале второй главы мы обратились к истории средневекового города и выделили основные его элементы, которые впоследствии не раз встретились и в проанализированных сказках — это башня-ратуша, центральная площадь, мэр, дома жителей, жители (ремесленники и торговцы) и, возможно, феодальный замок, если город не является независимым городом-коммуной. Мы обратим наше внимание на элементы, которые можно назвать центральными для жизни города — это башня-ратуша, мэр и площадь, потому что так или иначе эти три элемента волшебного города занимают важное место в жизни всех без исключения горожан. О домиках жителей было подробнее рассказано в параграфе «2.3.2.5. Обозначение жилища». Мы не включили в анализ подробную характеристику феодального замка, потому что он является феодальным элементом и зачастую противопоставляется городскому миру. Об элементах, которые являются неотъемлемой частью мира волшебного города, рассказывается далее.

2.3.5.1. Башня-ратуша

В средневековом городе башня-ратуша занимает важное место. «*Ратуша* — второй полюс власти, выражает идеологему господства зарождающегося бюргерства. Как правило, рядом с ней располагается рыночная площадь, дома богатых горожан, общественные здания: цеховые,

гильдейские дома, склады, торговые ряды» [Козьякова М.В, 2011]. С точки зрения устройства ратуши, это — «здание городского самоуправления в ряде европейских стран. Средневековый архитектурный тип ратуши сложился в основном в XII-XIV вв.: обычно двухэтажное здание с залом совещаний на втором этаже, балконом и многоярусной часовой башней» [Полевой В.М., 1986]. Ратуша являлась центральным элементом средневекового города, в частности, города-коммуны: «Городская, или иначе, большая башня коммуны, строилась обыкновенно в самом центре города и была предметом гордости и соревнования маленьких средневековых республик», «в особенности было развито это соревнование в коммунах Юга; они во что бы то ни стало стремились превзойти одна другую въ великолепии, а часто и причудливости постройки их башен», «Этим зданиям давались звучные и изысканные имена, как например *Miranda* или *Merveille*» [Тьерри О., 2011, стр.155].

Предметом гордости горожан являлась не только сама башня, но и её часы: «Часы являются не только инструментом повседневной жизни, но ещё и чудом, украшением, игрушкой, предметом гордости города, часы существуют скорее для престижа, чем для пользы» [Ле Гофф, 2000].

В средневековье башня-ратуша выполняла несколько разных функций. Во-первых, у неё были часы и колокол. В городе Эр в 1355 году «колокольня, построенная по воле эшевенон, на которой они просили повесить рабочий колокол, первоначально предназначалась для того, «чтобы стража указанного города трубила на рассвете, трубила вечером, а также для предупреждения об опасностях и бедах, которые могут тем или иным способом проникнуть в город». «В Эр-сюр-ля-Лис 15 августа 1335 года Жан де Пикиньи, управляющий графством Артуа, дает разрешение «мэру, эшевенон и жителям города» на постройку сторожевой башни со специальным колоколом с тем,

чтобы «на суконном и иных производствах, где днем требуется много рабочих, на работу приходили и уходили в определенные часы» [Ле Гофф, 2000]. Первоначально часы на башне не только возвещали о времени и о возможной опасности для горожан, а для жителей коммун она также призывала к сбору всех горожан: «в прежние времена раздавался колокольный звон, извещавший свободных граждан об открытии народного собрания или об опасности, грозящей их родному городу» [Тьерри О., 2011]. Эта функция утрачивается со временем, и время «становится символом правления: в 1370 году Карл V приказывает, чтобы все колокола Парижа звонили в соответствии с башенными часами королевского дворца, бившими часы и четверти часа. Новое время становится временем государственным [Ле Гофф, 2000].

Также ратуша служила местом для народных собраний. В ней могли храниться важные документы, хартия, казна и ключи от городских ворот.

В волшебном городе ратуша — это источник сведений о времени, она не выполняет функцию сбора жителей в случае опасности. Связь с исторической функцией, описанной Ле Гоффом, тут не устанавливается — скорее, эта функция не нужна: в сказках нет повода для всеобщего сбора горожан по набату. Функция обозначения времени в бюргерской модели города связана с назидательным назначением — герою нужно поторопиться, чтобы решиться или сделать какое-нибудь важное дело. Это связано как раз с тем, что ход времени обозначался для героев третьего сословия, которым нужно было всё делать вовремя (*Александр Дюма, «Волшебный свисток»: «На городской колокольне прозвонили полдень»; «Кегельный король»: «Готлиб взглянул на свои часы; они показывали только десять утра, а площадь эта заполнялась людьми не ранее полудня»; «Пьеро»: «И он опрометью бросился в сторону дворца. Когда на городских часах пробило восемь, Пьеро вышел из своего*

кабинета, тихо напевая песенку и неся под мышкой небольшую папку»). Также время обозначается городскими часами для того, чтобы обозначить скорость повествования — например, длительное ожидание героями персонажа (Александр Дюма, «Пьеро»: «На следующее утро, едва только все городские часы пробили семь раз, сеньор Ренардино уже мерил шагами круглую поляну Зеленого леса, где у него была назначена встреча с Пьеро <...> генерал остановился и посмотрел на свои часы. — Тысяча миллионов алебард! — вскричал он. — Девять часов! А что, если твой альбинос так и не явится?»; «Часы пробили половину девятого, потом девять. В передней стали шептаться два человека. — Уже девять, — сказал один. — Он не придет»).

В аналитической модели (а также в бюргерской с элементами аналитической) время, обозначаемое городскими часами, показывает, что персонаж потратил много времени на сложное и/или бесполезное дело, что подчёркивается иронией (Шарль Нодье, «Сумабезбродий, великий манифафа Сумабезбродии, или Совершенствование»: «Я, с трудом разобравший рукописи Вздорике и выводящий эти строки, в то время как городские часы бьют три пополуночи, а масло в лампе, за которое лавочник мой вымогает у меня деньги с упорством, недостойным порядочного человека, догорает, я чувствую, что перо выпадает у меня из рук. Я засыпаю. А вы, сударыня?..»). На протяжении всей сказки персонаж разбирается в сложном и местами абсурдном диалоге об искусстве государственного правления, в этой сказке автор вводит множество причудливых слов и выражений, чтобы подчеркнуть, например, бесполезность должности, и ему понадобилось очень много времени для того, чтобы всё это тщательно задокументировать и разобраться в этом. Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим»: «В то время как происходили все эти важные события, на городской башне пробило четыре часа. День

выдался жаркий. На улицах было пусто. Удалившись в залу парламента, король Мушаммель размышлял о благоденствии своего народа. Он спал»).

В притчевой модели время, которое отбивают городские часы, может быть связано с символическим временем — например, полночью, — время, в котором герой может переживать мистический опыт (Александр Дюма, «Медовая каша графини Берты»: «И в эту минуту башенные часы замка начали медленно и глухо бить полночь; с каждым ударом ужас этого человека, слывшего храбрецом, возрастал настолько, что на десятом ударе генерал уже не мог вынести овладевшей им тревоги и, приподнявшись на локте, собрался было открыть дверь, чтобы позвать часового. Но при последнем ударе часов, как только его нога коснулась пола, он услышал скрип открывающейся двери, хотя ему прекрасно помнилось, что он сам запер ее изнутри, и на его глазах она без чьего-либо усилия стала медленно поворачиваться на петельных крюках, будто ни замка, ни задвижки в ней не было <...> женщина поднесла лампу к пергаменту, на который стал падать яркий свет, и произнесла: — *Делай то, что здесь написано!*»). Также время может просто обозначаться (Александр Дюма, «Медовая каша графини Берты»: «Однажды вечером, когда, полагая, что время еще не позднее, кормилица под руку с садовником прогуливалась по саду, она вдруг услышала, как башенные часы пробили полночь; и тогда, вспомнив, что еще в семь вечера она оставила маленького Германа без присмотра, кормилица поспешила вернуться в дом...») ¹¹.

¹¹Анализируя функции башни-ратуши в пространстве волшебного города, нельзя не сказать о том, что в самом тексте сказки могут попадаться очень интересные элементы, связанные с особенным архитектурным строением и назначением башни и, к примеру, её разновидности. Так, в оригинальном тексте сказки Эдуарда Лабуле «Три лимона» в описании замка обнаруживается слово «*tourelle*», в качестве единственного эквивалента которому переводчики предлагают слово «башенка» (маленькая башня). Но *tourelle*

2.3.5.2. Мэр

Как было выяснено в предыдущем параграфе, в ратуше располагался административно-управленческий аппарат. Во главе управления города стоял мэр, который и работал в здании ратуши: *«глава города (мэр или бургомистр) выполнял управленческие функции и мог быть как представителем королевской власти, так и выбранным горожанами. В некоторых случаях назначение главы города могло противоречить обычаям коммун, как это произошло в Бовэ, где король назначил своего чиновника, который был чужим для города. Глава города мог управлять от имени короля и выполнять его поручения»* [Сказкин С.Д., 1977]. Многообразие функций мэра, управление разными сферами жизни горожан связаны прежде всего с историей коммун, когда во главе города действительно должен был находиться человек мудрый и готовый взять ответственность за горожан: *«В результате установления коммуны город получал права самоуправления (выборный городской совет во главе с мэром), суда и налогового обложения»* [Сказкин С.Д., 1977]; *«Многие города Северной Франции <...> в результате упорной, часто вооруженной борьбы со своими феодальными сеньорами стали самоуправляющимися городами-коммунами. Они могли выбирать из своей среды городской совет, его главу — мэра — и других городских должностных лиц, имели собственный городской суд и городское военное ополчение, свои финансы и право самообложения»* [Тьерри О., 2010, с.214].

является архитектурным термином — оно обозначает башенку, которая «выступает от стены или установлена на крыше», она могла быть круглой формы и изначально она была функционально близка к фортификационным сооружениям, но впоследствии стала использоваться как декоративный элемент [Viollet-le-Duc, Е.-Е., 1854а]. Этот занимательный пример показывает, что при очень внимательном чтении и анализе сам текст сказки может рассказать об истории архитектуры и показать элемент волшебного города в совершенно наглядном представлении.

Мы выяснили, что в волшебных городах ратуша показывает время, но о её роли в управленческом аппарате города (то есть, как здания мэрии) в сказках не рассказывается. Во всех моделях волшебного города обозначение времени носит так или иначе назидательный характер — персонажу стоит помнить о том, что нужно проводить время правильно, с пользой.

Аналогичную ситуацию можно увидеть и в случае с мэром. В сказках опускается разнообразие его функций, связанных с административным аппаратом. Мэр (а также его синонимичные обозначения — бургомистр, градоначальник) практически не упоминается, поэтому примеров его бытования в сказочном городе мы находим совсем немного. Несомненно, он появляется именно в бюргерской модели: он защищает город от вмешательства тёмных сил в миропорядок (*Александр Дюма, «Кегельный король»*), справляется обо всех делах, как и в бюргерской модели с аналитическими элементами (*Александр Дюма, «Пьеро»: «Король уже больше ста раз проткнул шпагой чучело, как вдруг на ум ему пришла неожиданная мысль: призвать к себе сеньора Бамболино, столичного градоначальника, и узнать от него, что же такое могло случиться с жителями города»*) и в аналитической модели (*Эдуард Лабуле, «Принц-пудель»: «Дерзновенные реформы, производящиеся в настоящую минуту, приводили в ужас достопочтенного барона, и, как выразился красноречиво на его могиле помощник борневильского мэра, „он не мог видеть без трепета, как, отрезав спасительный якорь, пустили государственный корабль по безбрежным океанам»*).

Интересно, что в аналитической модели (соответственно, и в бюргерской с элементами аналитической) волшебного города функции мэра как главы административно-управленческого аппарата могут выполнять министры, в частности, премьер-министр. Это связано с тем, что, как было

сказано ранее, в аналитической модели имеет место город-государство, потому что автору важно обратить внимание читателей на проблемы и особенности социального и политического устройства, при этом снова рассказывается именно о его осведомлённости в происходящем в городе-государстве. Нередко это сопровождается иронией — например, персонаж знает о происходящем, но докладывает королю новости в благоприятном для короля виде и управляет порядками таким образом, чтобы происходящее соответствовало воле короля и двора (*Эдуард Лабуле, «Зербино-нелюдим»: «Ваше Величество, — ответил Мистигрис, не моргнув глазом, — разумеется, я знаю об этом — министр знает всё! — но я не смел беспокоить ваше величество такими пустяками. Этого человека повесят — и дело с концом!»*).

В бюргерской модели волшебного города именно мэр действительно помогает персонажам — это может быть связано с историей средневековых городов-коммун, когда мэр избирался из народонаселения и совсем редко назначался феодалами свыше [Тьерри О., 2010]. Он использует свою осведомлённость, чтобы помочь народу. Иная ситуация обстоит с управителями городов-государств в модели с аналитическими элементами — министры пользуются своей осведомлённостью, чтобы угодить королю, из чего можно сделать вывод, что в волшебных городах лучше живётся там, где в городе назначен мэр, потому что он действительно происходит из народа, близок ему и готов решать насущные проблемы.

2.3.5.3. Площадь

В настоящем средневековом городе площадь занимала центральное место в жизни города и в его пространстве: «Центральным местом в городе была рыночная площадь, неподалеку от которой располагался городской

собор, а в городах, где было самоуправление горожан, — еще и городская ратуша (городской совет)» [Сказкин С.Д., 1977, с.128].

В большинстве проанализированных сказок площадь также занимает важное место в пространстве города. В основном это базарная, рыночная площадь, на которой городское пространство и реализовывает свою торговую функцию (Александр Дюма, *«История Щелкунчика»*: «*Мари, побуждаемая одновременно и собственным любопытством, и вежливым призывом Щелкунчика, ускорила шаг, и вскоре они оказались на большой базарной площади, величие которой невозможно себе представить*»). Также пространство площади может использоваться для того, чтобы город реализовывал свою развлекательную функцию (Александр Дюма, *«Кегельный король»*: «*...очень скоро, даже помимо своего желания, он оказался на площади, где устраивались развлечения*», *«Снежная королева»*: «*Ты еще не знаешь, Герда, что мне разрешили пойти поиграть на большую площадь с другими детьми*»; Жорж Санд, *«Собака и священный цветок»*: «*Мы остановились на большой площади, обнесенной оградой. Там мне хотели показать игры и пляски. Мне понравилось все красивое и пышное*»). Можно сказать, что обе эти функции встречаются во всех моделях города потому, что вне зависимости от типа культуры основной потребностью человека остаётся необходимость в обмене продуктами и пище (её можно приобрести в торговых рядах), а также в отдыхе, досуге, развлечении.

Таким образом, мы рассмотрели город во французской авторской сказке. Но далеко не каждый город из проанализированных выше сказок обладает свойствами волшебного. Анализу именно волшебного свойства городов будет посвящена следующая часть работы.

2.3.6. Волшебный ли город?

В этой главе следует подвести итоги и ответить на вопрос, в каких случаях сказочный город можно будет назвать волшебным.

Здесь снова нужно вспомнить очень важный материал для нашей работы — а именно, словарную статью «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко. Снова назовём характеристики сказочного пространства, отмеченные в словарной статье. Таким образом, пространство характеризуется:

«(1) наличием особого пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное;

(2) Сюжет сказки литературной представляет собой или процесс перехода избранным героем (часто — ребенком) из обычного мира в волшебное пространство (иногда при помощи чудесного помощника);

(3) Возможен конфликт между главным героем и персонажами, для которых волшебный мир закрыт;

(4) В итоге герой возвращается в свой мир духовно преображенным; он или утрачивает волшебные свойства, но приобретает новый взгляд на действительность, или находит способ примирения с ней» [Тамарченко Н.Д., 2008].

Для нас самой важной характеристикой является первая — а именно, наличие особого пространства-времени. Это мы и посчитали за основное условие существования волшебного в сказочном. Мы предположили, что сказочный город будет именно волшебным, если его пространство характеризуется вышеотмеченными признаками.

Однако после исследования материала оказывается, что волшебный город проявляет свои волшебные свойства в модели «города-мечты», то есть, в двух сказках Александра Дюма — «Король кротов» и переведённой им сказке «История Щелкунчика». Также город можно назвать волшебным в переведённых сказках «Снежная королева» и «Оловянный солдатик и бумажная танцовщица», потому что волшебные элементы появляются непосредственно в самом городе.

Здесь мы приходим к очень важному выводу. Волшебный город в полном смысле этого слова — то есть в городе не просто есть волшебные элементы, но он сам по своей природе является волшебным — присутствует в сказках, адаптированных Александром Дюма. В сказках других французских писателей не удалось обнаружить волшебный город именно в вышеотмеченном понимании волшебного.

Это связано с тем, что Александр Дюма переводит и адаптирует, в основном, сказки немецких («История Щелкунчика», «Храбрый портняжка») писателей, а также сказок датского писателя Ганса Христиана Андерсена («Снежная королева», «Оловянный солдатик и бумажная танцовщица»). Как было рассказано выше, сказочный мир немецких сказок несомненно связан с романтизмом, соответственно, с романтическим мироощущением, в котором всё пространство, весь мир вокруг человека становится пронизан волшебным, «мистическим» ощущением и чувством [Жирмунский В.М., 1996]. Да, можно действительно сказать, что сказка сама по себе подразумевает существование именно волшебного мира. Но если рассматривать другую трактовку волшебного, — то есть не связывать волшебное с жанром, но попробовать разграничить понятия «сказочного» и «волшебного», — получается, что в полной мере волшебный город встречается в адаптированной сказке «История

Щелкунчика», а также в собственной сказке Александра Дюма «Король кротов» — получается, волшебный город в этом понимании для французской сказки является скорее исключением, чем правилом. Для французской авторской сказки XIX века с точки зрения трактовки, согласно которой сказочное не тождественно волшебному и волшебное нужно в сказке ещё обнаружить, волшебное пространство, которое волшебное по своей природе, не характерно.

Тем не менее, волшебные элементы во французской сказке XIX века встречаются. Попробуем разобраться, в чём заключается их роль.

В основном в проанализированных сказках волшебные элементы обнаруживаются вне пространства города. Это можно показать на хороших примерах из сказок того же Александра Дюма:

В остальных случаях волшебные элементы обнаруживаются вне пространства города, что показано на примерах в следующей таблице.

Номер	Автор	Название	Сведения о волшебном в пространстве	Комментарий (Функция, назначение, роль)
1	Александр Дюма	Волшебный свисток	Опустив голову, он медленно шел по узкой тропинке, тянувшейся вдоль ручья, как вдруг навстречу ему попала старушка ... В таком случае, твоему горю легко помочь! ^[P] С этими словами она достала из кармана свисток из слоновой кости и дала его пастуху. ^[P] Свисток этот на вид был как все прочие свистки, и пастух, подумав, что, наверное, пользоваться им нужно каким-нибудь особенным образом, повернулся к старушке, чтобы расспросить ее об этом, но она уже исчезла.	Персонаж находится вне пространства города. Он встречает старушку, которая помогает ему, даря волшебный предмет. Герой с помощью этого предмета заполучает принцессу
2	Александр Дюма	Кегельный король	— Как видишь, я безвозвратно принадлежу демону, потому что могу обрести спасение, лишь встретив человека, играющего в кегли	Персонаж выходит из города и встречает демоническое существо, с которым заключает договор.

			лучше меня. А как мне найти такого человека, если я одним ударом сбиваю девять кеглей?	Бургомистры трёх городов прогоняют героя, потому что тёмная сила нарушает миропорядок в пространстве города
3	Александр Дюма	Пьеро	«— Ваша мечта исполнится. Меньше чем через год королева произведет на свет принца, который будет прекрасен как день. Достигнув же зрелого возраста, он, благодаря этому талисману, совершит чудеса.»	Фея озера предсказывает рождение чудесного героя у королевской четы, при этом о чудесном изменении пространства города в сказке ничего не рассказывается
4	Александр Дюма	Человек, который не мог плакать	Пока Лия завтракала, старуха устраивала для сына, не спавшего всю ночь, постель на том месте, где только что спала девочка. Среди листьев она нашла жемчужину. — Смотрите-ка, дитя мое, — промолвила она, — это вы обронили; какое счастье, что я нашла эту жемчужину: мне кажется, она очень дорого стоит! — Ах! — воскликнула Лия. — Это же жемчужина ангела! И, упав на колени, она возблагодарила Бога. Помолвившись, Лия настояла на том, чтобы отправиться в путь немедленно. Франц вывел ее на дорогу, как и обещала его мать, и уже на следующий день она стояла на пороге отчего дома.	Героиня хочет помочь главному герою — “человеку, который не мог плакать” обрести способность плакать. Она находит жемчужину — волшебный предмет — около лесной хижины, и возвращается в город к отцу, чтобы он обрёл способность плакать.

В качестве контрастного примера можно привести адаптированную Александром Дюма сказку «Оловянный солдатик и бумажная танцовщица»:

5	Александр Дюма	Оловянный солдатик и бумажная танцовщица	<p>Пробило одиннадцать часов, а затем и полночь. Когда ходики прокуковали в последний раз, лежавшая на столе среди других игрушек музыкальная табакерка, игравшая три мелодии и кадрили, стала исполнять ... разновидность жиги. И вот тогда, при первом же такте этой жиги, крохотная танцовщица сначала опустила свою почти касающуюся головы ножку ...</p> <p>Оловянный солдатик, никогда раньше не покидавший свою коробку, не знал окрестностей города. Однако этот нарастающий грохот, эта увеличивающаяся скорость течения, а в особенности учащенное биение собственного сердца говорили бедняге, что его несет все ближе к какой-то</p>	Персонажи оживают благодаря волшебному предмету. Вместе с оживлением волшебным образом также появляется пространство города, что делает его в полной мере волшебным по своей природе.
---	----------------	--	--	---

			<p>Ниагаре.^[P]На мгновение у него мелькнула мысль броситься в воду и вплавь добраться до берега, но берег находился весьма далеко, а плавал он так, как и положено оловянному солдатику.^[P]Кораблик все дальше летел вперед, словно стрела. Но стрела, приближаясь к цели, замедляет свой полет, а суденышко несло к ней все быстрее.^[P]Бедный солдатик держался настолько стойко и прямо, насколько мог, и даже глазом не моргнул, несмотря на угрожавшую ему огромную опасность.</p>	
--	--	--	---	--

Из таблицы следует, что волшебные элементы — предметы (жемчужина), помощники (фея, чудесная старуха, демоническое существо) появляются вне пространства города, и только затем персонаж приходит в город. Само волшебное пространство можно отнести к типу (4) согласно вышеотмеченной словарной статье, потому что персонаж либо сам меняется, либо меняет пространство вокруг себя.

Следовательно, для персонажа есть несколько вариантов существования относительно пространства волшебного города:

- 1) Персонаж находит волшебный элемент — помощника — фею, старуху, демоническое существо — который дарует ему волшебный предмет или способность — и отправляется в город, меняет в нём миропорядок:
 - А) Остаётся в городе, потому что волшебство помогает герою сделать доброе дело (*Александр Дюма, «Человек, который не мог плакать» (см. соответствующую графу в таблице)*)
 - Б) Уходит из города, потому что его сверхъестественные силы только мешают, и в таком случае, он уходит, чтобы встать на путь истинный (*Александр Дюма, «Кегельный король»*)

В) Уходит из города, не меняя своего внутреннего мира (Александр Дюма, «Пьеро» — в этой сказке персонаж появляется в лесу, он сам по своей природе является волшебным, он уходит из города для того, чтобы продолжать творить добрые дела. В качестве другого примера ухода персонажа из города можно вспомнить путь главного героя сказки Эдуарда Лабуле «Зербино-нелюдим». В этой сказке волшебный элемент также появлялся вне пространства города — а именно, на лесной опушке. Сердце персонажа остаётся верным правде и делу).

Самый главный вывод, который следует сделать, заключается в том, что волшебный город с волшебной природой встречается в адаптированных сказках Александра Дюма, что связано с романтическим мироощущением немецких писателей. Поскольку французская сказка XIX века — это сказка периода реализма в истории литературы и культуры (большинство проанализированных сказок написаны в 1850-1860-е годы), волшебные элементы в сказке приобретают социальные функции — персонажу даётся волшебная способность или предмет, он должен суметь использовать его по назначению, делая добро окружающим людям.

Даже если всё же обратиться к трактовке волшебного, которая первоначально принята в работе (город является волшебным потому, что он существует в сказке, а у сказки есть генетическая связь с волшебным), наш тезис остаётся верным — волшебные элементы в пространстве сказки реализма приобретают социальное значение, которые и получают свою реализацию в пространстве волшебного города.

Заключение

Волшебный город в проанализированном материале обладает следующими характеристиками. Типологически появление его в текстах можно описать следующими моделями. Были выделены следующие модели волшебного города:

1) Феодальная — центральным элементом остаётся замок или дом в деревне, а городское пространство лишь упоминается и носит торговую функцию для крестьян, которые проживают в соседней деревне;

2) Аналитическая — город служит аналитической лабораторией, в которой ставится эксперимент, показывающий продуктивность или непродуктивность выбранного социального устройства. Автору важно проанализировать особенности социального, политического устройства города, возможно, обратить внимание на недостатки в его устройстве. Именно поэтому в этой модели часто встречается город-государство, в котором жителям в большинстве случаев живётся не очень хорошо. Непростая жизнь должна подтолкнуть горожан к важным социальным изменениям, заставить осознать себя частью гражданского общества.

3) Притчевая модель — рассказанная в сказке история поучительна, поэтому социальное положение, сословие героев не определено или не играет важной роли в повествовании, социальные положения героев не связываются с главными идеями сказки. Важную роль также могут играть христианские мотивы.

4) Бюргерская модель, в которой город является основным местом действия в сказке, а персонажи сказки являются бюргерами, горожанами, жизнь которых протекает в трудах и заботах. Сама их жизнь, мир горожан как

мир социальный находится в центре авторского внимания. Горожане работают, заботятся о других горожанах, преодолевают трудности на пути к своему счастью;

5) Модель «города-мечты», в которой город представляется для персонажа желаемым, совершенным местом, попасть в которое он стремится. Этот город имеет волшебную природу. В основном городское пространство получает своё полное раскрытие в притчевой и бюргерской моделях, а также в модели «города мечты». Именно в этих моделях города пространство города обнаруживается в полной мере.

Мы также обнаружили следующие функции волшебного города:

- 1) Торговая функция;
- 2) Обозначение значительности характеристик персонажа или пространства;
- 3) Сословная функция;
- 4) Функция сообщения;
- 5) Обозначение жилища;
- 6) Оборонительная функция;
- 7) Развлекательная функция.

Как правило, герои сказок, построенных по бюргерской и притчевой моделям, а также бюргерской модели с аналитическими элементами — горожане, которым нужно научиться трудиться и работать, чтобы приносить благо городу, а если персонаж получает волшебную способность или предмет, ему нужно направить волшебство к жизнеутверждающей и полезной цели.

Можно сказать, что волшебное во французской авторской сказке, которая создавалась в эпоху реализма, приобретает (в отличие от немецкой

традиции, где волшебное в авторских сказках появляется в романтическую эпоху) социальные функции, что хорошо объясняется культурологическими и историческими особенностями эпохи создания текстов.

В заключение следует отметить, что поэтика волшебного города является одной из интереснейших тем для исследований, в перспективе которой можно отметить изучение поэтики волшебного города других стран и эпох, детальное описание происхождения города в разных национальных литературах, а также всесторонние системные, сопоставительные, комплексные исследования в исторической, культурологической, междисциплинарной перспективе, иллюстрациях и мультипликации, которые также помогут ответить на вопрос, почему волшебный город устроен именно таким образом, как он менялся и как формировались определённые представления о том, что волшебно, чудесно, совершенно — всё, что так привлекает человека на протяжении всей нашей истории.

Список литературы

Источники:

- 1) *Де Лабуле Э., 1991* — Де Лабулэ Э.Р.Л. Избранные сказки : [Пер. с фр.] / Эдуард Лабулэ ; [Худож. В. Самойлов и др.]. — Свердловск : Банк культ. информ., 1991. — 394, [3] с., [6] л. цв. ил. : ил. ; 21 см. — (Иллюстрированная библиотека сказок для детей и взрослых).
- 2) *Де Лабуле Э., 1993* – Де Лабулэ Э.Р.Л. Волшебные сказки : [Для детей : Перевод] / Эдуард де Лабулэ ; [Худож. Ю. Смолова]. - Рига : Альбатрос ; Калининград : ИПП «Янтар. сказ», [1993]. - 187, [2] с. : цв. ил. ; 21 см.
- 3) *Де Сегюр С., 1992* — Де Сегюр С.Ф. Новые волшебные сказки [Текст] / графиня де Сегюр ; [пер. с фр. Ю. Н. Ильина]. — Москва : Экслибрис, 1992. — 219, [2] с. : ил. - ISBN 5-85490-057-2 (в пер.) : Б. ц. URL: <https://yro.narod.ru/books/Segiur.pdf>.
- 4) *Дюма А., 2005* — Дюма А. Сказки : [пер. с фр. А. Гейсмана, Ю. Денисова], [комм. М. Яковенко] - Москва : Арт-бизнес-центр, 2005. - 640 с. ; 21 см. - (Собрание сочинений ; Т. 61).
- 5) *Нодье Ш., 2015* — Нодье Ш. Сказки здравомыслящего насмешника / Шарль Нодье ; пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. Веры Мильчиной. - Москва : Текст, 2015. - 316, [2] с. ; 17 см. - (Неизвестные страницы мировой классики). - (Квадрат ; 50).
- 6) *Санд Ж., 2009* — Санд Ж. Бабушкины сказки / Жорж Санд ; [пер. с фр. А. Толиверовой, Л. Хавкиной]. - Москва : Мир книги : Литература, 2009. - 349, [2] с. ; 21 см. - (Собрание сочинений ; Т. 24). - Алф. указ. в конце кн.

- 7) *Франс А., 1958* — Франс А. Избранное / [Сост., статья и примеч. И. Лилеевой ; Ил.: П. Бунин]. - Москва : Моск. рабочий, 1958. - 556 с. : ил. ; 21 см. - (Библиотека для юношества).
- 8) Французские сказки. Сказки французских писателей, 2008 — Французские сказки. Сказки французских писателей [Пер. с фр / Сост. и послесл. А. Налепина ; Ил. Л. Орловой]. - М. : Правда, 2008. - 479 с. : ил. ; 21 см. URL: <https://archive.org/details/B-001-032-834-ALL/page/n5/mode/2up>.
- 9) *De Laboulaye É., 1868* — Laboulaye E.-R. L. Contes bleus / Édouard Laboulaye, de L'inst. ; Des. par Yan' Dargent. - 2-e éd. - Paris : Furne, Jouvet et c-ie, 1868. - [4], 374 с. : ил. ; 24 см.
- 10) *De Laboulaye É., 1868a* — Laboulaye E. R. L. de Nouveaux contes bleus / Édouard Laboulaye ; Dessins par Yan' Dargent. - Paris : Furne, Jouvet et Cie, 1868. - 8° см. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12120/pg12120-images.html>.
- 11) *De Ségur S., 1901* — Ségur, Sophie de (1799-1874). Nouveaux Contes de Fées : pour les petits enfants / Par mme la comtesse de Ségur née Rostopchine ; Illustré de 75 vignettes par Gustave Doré et Jules Didier. - Nouvelle édition. - Paris : Hachette et C-ie, 1901. - 304 с.: ил.; 18 см. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rs101004459234?page=1&rotate=0&theme=white>.
- 12) *Dumas A., 2018* — Dumas A. Histoire d'un casse-noisette et autres contes - La Bibliothèque électronique du Québec, 2018. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-contes.pdf>.
- 13) *Dumas A., 2018a* — Dumas A. La bouillie de la comtesse Berthe et autres contes - La Bibliothèque électronique du Québec, 2018. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-Berthe.pdf>.

- 14) *France A., 1926* — France A. Abeille et autres contes. With notes, direct-method exercises and vocabulary // Boston, New York Heath. – 282 p. URL: <https://archive.org/details/anatolefranceabe0000unse/mode/2up>.
- 15) *Nodier Ch., 1979* — Nodier Ch. Contes : Avec des textes et des documents inédits / Charles Nodier ; [Sommaire biogr., introd., notices, notes, bibliogr. et app. crit. par Pierre-Georges Castex, prof.]. - Paris : Garnier fr., 1979. - [3], XXIII, 944 с., 22 л. ил., факс., портр. : ил., факс., портр. ; 18 см. - (Classiques Garnier).
- 16) *Sand G., 1876* — Sand G. Contes d'une grand' mère. - Paris : Lévy, 1876. - 12° см. - (Oeuvres complètes).

Исследования:

- 1) *Анциферов Н.П., 1926* — Анциферов Н. П. Пути изучения города, как социального организма : Опыт комплекс. подхода / Н.П. Анциферов. - 2-е изд. - Л. : «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1926. - 150, [1] с. : ил., пл. ; 24 см. - Библиогр.: с.149-150. URL: <https://m.eruditor.one/file/563763/>.
- 2) *Ботникова А.Б., 1980* — Ботникова А.Б. Сказка немецкого романтизма // Deutsche romantische Maerchen. М.,1980. С.5-32.
- 3) *Бахтин М.М., 1975* — Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop5.html.
- 4) *Берковский Н.Я., 2002* — Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе / Наум Берковский ; [Авт. вступ. ст. Л. Дубшан, с. 7-30]. - СПб. : Азбука-классика, 2002. - 478, [1] с. ; 20 см. - (Academia).

- Имен. указ.: с. 476-479. - Библиогр. в конце ст. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/berkovskij-lekcii/index.htm>.
- 5) *Бунин А.В., 1969* — Бунин А.В. Архитектура времени французской абсолютной монархии XVII—XVIII вв. Европа / Всеобщая история архитектуры. Том VII. Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв. под редакцией А.В. Бунина (отв. ред.), А.И. Каплуна, П.Н. Максимова. Автор: Г.В. Алферова. Москва, Стройиздат, 1969. URL: https://classic.totalarch.com/europe_17_19/france/2/2.
- 6) *Добровольская В.Е., 2009* — Добровольская В. Е. Предметные реалии русской волшебной сказки / В. Е. Добровольская ; М-во культуры Российской Федерации, Гос. респ. центр русского фольклора. - Москва : Гос. респ. центр русского фольклора, 2009. - 222, [1] с. : ил. ; 22 см. - Библиогр. в конце кн. и в подстроч. примеч. URL: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/cw76IPo-2a1IMwUA9aEUWXBu3Fk4lZ_xHg1GFvD7A3jluz3oSUgISL04NAvVmTrKsrWoOSzxBLQ9B49oGNiAePqDd68bY4y8f5DuifHIPFrSMcznm7neyg/Dobrovolskaya.pdf.
- 7) *Жирмунский В.М., 1996* — Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / [Предисл., с. VIII-XL, и коммент. А.Г. Аствацатурова]. - СПб. : Аксиома, 1996. - XXXIX, 230, [2] с., [1] л. портр. ; 21 см. - (Памятники и история европейского романтизма). - Указ. имен: с. 229-231. URL: <https://djvu.online/file/SPlwQOsPVfIgX>.
- 8) *Зайцева Н.В., 2022* — Зайцева Н.В. Роль женщин в формировании галантной эстетики. // Культура и искусство. 2022. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-zhenschin-v-formirovanii-galantnoy-estetiki>.

- 9) *Иванкива М.В., 2021* — Иванкива М.В. Литературная картография: карта как паратекстуальный элемент в английской детской литературе, ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики, №2, стр. 28-42. URL: https://praxema.tspu.edu.ru/archive.html?year=2021&issue=2&article_id=8081.
- 10) *Иконников А.В., 1985* — Иконников А. В. Искусство, среда, время : эстетическая организация городской среды. - Москва : Советский художник, 1985. - 334 с. : ил. ; 21 см. - (Искусство: проблемы, история, практика). - Библиогр. в конце глав. URL: <https://books.totalarch.com/n/0192>.
- 11) *Калашников В.А., 1968* — Калашников В.А. Pamфлет // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 5: Мурари — Припев. — 1968. — Стб. 559—562. URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>.
- 12) *Карабегова Е.В., 1984* — Карабегова Е.В. Немецкая романтическая волшебнo-фантастическая повесть и ее развитие от йенских романтиков к Гофману : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : (10.01.05). - М. : Изд-во МГУ, 1984. - 24 с. URL: <https://cheloveknauka.com/nemetskaya-romanticheskaya-volshebno-fantasticheskaya-povest-i-eyo-razvitie-ot-yenskih-romantikov-k-e-t-a-gofmanu>.
- 13) *Козьякова М.И., 2013* — Козьякова М. И. История. Культура. Повседневность : Западная Европа: от Античности до XX века : учебное пособие по культурологии для

- высших учебных заведений / М. И. Козьякова. - Москва : Согласие, 2013. - 524 , [1] с. ; 21 см.. - Библиогр. в конце кн.
- 14) *Круглов Ю.Г., 1994* — РУССКИЕ народные сказки / [Вступ. ст., сост., подгот. текстов и словарь Ю.Г. Круглова]. - Брянск : Грани, 1994. - 350 с. ; 20 см. - (Детский мир . Серия "Сказки" ; Т. 1). URL: <https://djvu.online/file/jkJBjxVsHA5pj>.
- 15) *Ле Гофф Ж., 2000* — Ле Гофф Ж. Другое Средневековье : Время, труд и культура Запада / Жак Ле Гофф ; [Пер. с фр. С.В. Чистяковой и Н.В. Шевченко]. - Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. - 326,[1] с. : ил. ; 25 см. - (Другая история = Autre histoire / Отв. ред. В.В. Харитонов). - Библиогр.: с. 262, в прим.: с. 263-326 и в конце кн.
- 16) *Лем С., 2024* — Лем С. Фантастика и футурология : монография : [в 2 т.] / Станислав Лем ; перевод с польского В. Борисова. - Москва : АСТ, 2024 (печ. 2023). - 22 см. - (Серия "Лем - собрание сочинений (Neo)").
- 17) *Мильчина В.А., 2015* — Нодье Ш. Сказки здравомыслящего насмешника, комментарии, 2015.
- 18) *Полянская Е.С., 2012* — Полянская Е. С. «Морфология» волшебного текста (на материале текстов произведений А. М. Волкова и Дж. К. Роулинг) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2012. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/morfologiya-volshebnogo-teksta-na-materiale-tekstov-proizvedeniy-a-m-volkova-i-dzh-k-rouling>.

- 19) *Полянская Е.С.*, 2013 — Полянская Е. С. Фантастическое многомирие : на материале сопоставительного текстового анализа произведений Дж. К. Роулинг и А.М. Волкова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Полянская Екатерина Сергеевна; [Место защиты: Тюмен. гос. ун-т]. - Тюмень, 2013. - 25 с.
- 20) *Пропп В.Я.*, 2024 — Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки ; Исторические корни волшебной сказки ; Русская сказка : [монографии] / Владимир Пропп. - Москва : ОГИЗ : АСТ, 2024. - 895 с. ; 22 см. - (Вся история в одном томе). - Библиогр. в примеч.: с. 873-891.
- 21) *Саркисиан Г.А.*, 1966 — Всеобщая история архитектуры. Том 4. Архитектура Западной Европы. Средние века. Губер А.А. (ред.). 1966. URL: <https://science.totalarch.com/book/0094.rar>.
- 22) *Сафрон Е.А.*, 2021 — Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX - начала XXI веков : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук : специальность 10.01.01 <Русская литература> / Сафрон Елена Александровна ; [Нац. исслед. Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарёва]. - Саранск, 2021. - 33 с. ; 21 см.. - Библиогр.: с. 28-33 (42 назв.).
- 23) *Сказкин С.Д.*, 1977 — Сказкин С.Д. История средних веков: [Учебник для ун-тов по специальности «История»]: В 2-х т / Под общ. ред. С.Д. Сказкина. - 2-е изд., перераб. - Москва : Высш. школа, 1977. - 22 см. URL: <https://biblioteka.bafe.edu.kg/download/istoria/%D0%A1%D0%BA%D0%>

[B0%D0%B7%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%A1.%D0%94.%20%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D1%85%20%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%20%D0%A2%D0%BE%D0%BC%201.%20%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0,%201977.pdf.](http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/smolina-skazka-novalisa.htm)

- 24) *Смолина О.В.*, 2001 — Смолина О В Сказка и сказочность в творчестве Новалиса : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. : Спец. 10.01.03 / [Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена]. - СПб., 2001. - 25 с. ; 20 см.. - Библиогр.: с. 25 (6 назв.) URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/smolina-skazka-novalisa.htm>.
- 25) *Соломонова М.В.*, 2015 — Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-zhanrov-fentezi-i-volshebnoy-literaturnoy-skazki-v-sovremennoy-angloyazychnoy-detskoj-literature>.
- 26) Строев А.Ф., 1990 — Строев А.Ф. Судьбы французской сказки / Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. — М.: Художественная литература, 1990.
- 27) *Суркова К.В.*, 2024 — Суркова К.В. Творческая эволюция Урсулы Ле Гуин: к проблеме становления героя в жанре фэнтези : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : специальность 5.9.2. Литературы народов мира / Суркова Ксения

- Вячеславовна ; [Нац. исслед. Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского].
- Нижний Новгород, 2024. - 24 с. ; 21 см.. - Библиогр.: с. 23-24 (16 назв.).
- 28) *Тамарченко Н.Д.*, 2008 —
Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред.: Н.Д. Тамарченко]. - Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. - 357 с. ; 27 см.. - Библиогр.: с. 315, в конце словар. ст. и в подстроч. примеч.. - Указ. терминов: с. 335-342. - Указ. имен и произведений: с. 342-353. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Poetika_Slovar_aktualnyh_terminov_i_ponyatij_2008.pdf.
- 29) *Травкин С.В.*, 2017 — Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. №6 (777). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskaya-realnost-fenteziynogo-mira-k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-romana-fentezi>.
- 30) *Тугендхольд Я.А.*, 1911 — Тугендхольд Я. А. Французское искусство и его представители : (Сб. ст.) / Я. Тугендхольд. - Санкт-Петербург : Просвещение, [1911]. - [6], 350 с., 13 л. ил. : ил. ; 19 см. URL: https://imwerden.de/pdf/tugendhold_french_art_1911.pdf.
- 31) *Тьерри О.*, 2010 —
Тьерри О. Городские коммуны во Франции в средние века / О. Тьерри ; пер. с фр. Г. А. Лучинского предисл. Н. И. Кареева. - Изд. 2-е. - Москва : URSS Либроком, 2010. - VI, 236, [1] с. ; 22 см. - (Академия фундаментальных исследований: история : АФИ). - Библиогр. в подстроч. примеч.

- 32) *Фельдт И.Н., 2010* — Фельдт И.Н. «Образ города» как феномен междисциплинарных исследований (на примере г. Архангельска) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-kak-fenomen-mezhdistsiplinarnyh-issledovaniy-na-primere-g-arhangelska>.
- 33) *Хеллман Б., 2016* — Хеллман Б. Сказка и быль : история русской детской литературы / Бен Хеллман ; [авториз. пер. с англ. О. Бухиной]. - Москва : Новое литературное обозрение, 2016. - 555 с. ; 22 см. - (Новое литературное обозрение : научное приложение ; вып. 155). - (Научная библиотека). - Библиогр.: с. 531-535 и в подстроч. примеч.. - Указ. имен: с. 536-552. URL: https://prepod.nspu.ru/pluginfile.php/324688/mod_resource/content/0/Hellman_B_Skazka_I_Byil_Istoriya_Ru.a4%20%281%29.pdf.
- 34) *Acosta L.L., 2018* — Acosta L. L. The Great Book of the City: Children's Narratives of the City // London: Centre for Cultural Studies, Goldsmiths College, University of London. 2018. URL: https://research.gold.ac.uk/id/eprint/23278/1/CCS_thesis_LLamasAcostaL2018.pdf.
- 35) *Caillois R., 1973* — La Dissymétrie / R. Caillois, [Paris]: Gallimard, 1973.
- 36) *Cassian J., 1997* — Cassian J. The Conferences. 1997. URL: <https://archive.org/details/johncassianconfe0000cass/page/n1/mode/2up>.

- 37) *Dillon E.M., Connel S., 2017* — Dillon E.M., Connel S. Political Authority in Children's Literature // Boston: Northeastern University. 2017. — URL: <https://litdigitaldiversity.northeastern.edu/li-demo/>.
- 38) *LaRousse, 2025* — LaRousse. Conte. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conte/18551>.
- 39) *LaRousse, 2025a* — LaRousse. Féerie. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/féerie/33161>.
- 40) *McCallum R., Stephens J., 2011* — McCallum R., Stephens J. Ideology and Children's Books / Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature // Macquarie University. 2011. URL: <https://www.sci-hub.ru/10.4324/9780203843543.ch25>.
- 41) *Méchoulan É., 2006* — Méchoulan É. Le pouvoir féerique // Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle. 2006. № 3. C. 43–57.
- 42) *Hollindale P., 1988* — Hollindale, P. Ideology in Children's Literature // Great Britain: Thimble press. 1988. URL: <https://studylib.net/doc/7777412/ideology-in-children-s-literature>.
- 43) *O'Sullivan E., 2018* — O'Sullivan E. Imagined Geography: Strange Places and People in Children's Literature // Yunnan: The Wenshan Review of Literature and Culture, 10(2). URL: http://fox.leuphana.de/portal/files/31234038/repo_9728353_oa_inc.pdf. [Pp.1-32](#).
- 44) *Panzer F., 1926* — Friedrich Panzer. Märchen. In: Deutsche Volkskunde. Leipzig 1926. (leicht gekürzt und sprachlich angepasst). URL: <http://www.maerchenlexikon.de/texte/archiv/panzer01.htm>.

- 45) *Salminen J., 2009* — Salminen J. Fantastic in Form, ambiguous in content: secondary Worlds in soviet children's Fantasy Fiction. 2009. URL: <https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/43575/AnnalesB317Salminen.pdf?sequence=1>.
- 46) *Viollet-le-Duc, E.-E., 1854* — Viollet-le-Duc E.-E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868, tome 3 / Château. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%27architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Ch%C3%A2teau.
- 47) *Viollet-le-Duc, E.-E., 1854a* — Viollet-le-Duc E.-E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868, tome 3 / Tourelle. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%27architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Tourelle.