

На правах рукописи

Маркова Мария Владимировна

**Жанровая трансформация сказки
в современном американском романе**

Специальность 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья»
(литература Америки)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 2021

Работа выполнена на кафедре сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета

Научный руководитель: **Половинкина Ольга Ивановна**
доктор филологических наук, профессор,
кафедра сравнительной истории литератур
историко-филологического факультета
Института филологии и истории ФГБОУ ВО
«Российский государственный гуманитарный
университет» (РГГУ), зав. кафедрой

Официальные
оппоненты: **Головачева Ирина Владимировна**
доктор филологических наук, доцент, кафедра
междисциплинарных исследований в области
языков и литературы факультета свободных
искусств и наук ФГБОУ ВО «Санкт-
Петербургский государственный университет»
(СПбГУ), профессор

Кузнецова Анна Игоревна
кандидат филологических наук, кафедра
всемирной литературы Института филологии
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет» (МПГУ), доцент

Ведущая организация: **ФГАОУ ВО «Южный федеральный
университет»**

Защита диссертации состоится 21 декабря 2021 года в 16 часов 30 минут на заседании диссертационного совета Д 002.209.01 по филологическим наукам при Федеральном государственном бюджетном учреждении науки Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН, по адресу: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте www.imli.ru: Научная жизнь > Диссертационные советы > Д 002.209.01 > Защиты.

Автореферат разослан « ___ » _____ 20__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета, к.ф.н.

Протопопова Анна Викторовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В условиях современного интереса к сказкам литературные адаптации сказочных сюжетов приобретают все большую популярность. Данное диссертационное исследование посвящено проблеме жанровой трансформации сказки в американских пересказах, написанных в XXI веке.

Современные пересказы сказок представляются особым явлением, которое характеризуется в основном пересмотром гендерных ролей и сюжетных функций сказочных героев, а также выстраиванием более сложного художественного мира. Следует отметить, что пересказы сказок не имеют ни закрепленного названия, ни даже самоназвания. В каждом конкретном случае явление называется описательно, хотя чаще всего используется выражение «fairy tale retelling» (им, например, пользуется В. Йоосен¹). Сюжет, легший в основу пересказа, непременно должен быть узнаваем, но он может быть как расширен и дополнен, так и полностью перевернут. В обоих случаях главными опознавательными атрибутами отдельных сказочных сюжетов становятся «иконографические знаки» (по Панофскому²), непременно присутствующие в тексте пересказа.

В рамках данной диссертации мы сосредоточимся на определенном типе переработки сказочного сюжета. В работе не исследуются пересказы, «реализующие» сказочные сюжеты в современности или помещающие их в исторический контекст. Пересказы, которые попадают в сферу нашего научного интереса, ориентированы на жанр фэнтези с его стремлением к

¹ Joosen V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Wayne State University Press, 2011.

² См. Панофский Э. *Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса* // Панофский Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства*. СПб, 1999. С. 43–73.

эскапизму и созданию убедительных вторичных миров, отличных от окружающей читателя действительности и при этом «доступных без необходимости вставать с кресла»³. В таких пересказах создается особый тип художественного мира – авторы сознательно стремятся сохранить атмосферу сказки, ее «старинность» («давным-давно в волшебном королевстве»).

Сказки, составляющие основу рассматриваемых нами пересказов, представляют отдельную и довольно ограниченную группу, которая, однако, сформировала представление об образцовой сказке, как ее понимают в XX и XXI веке. Это «Золушка», «Спящая красавица», «Рапунцель», «Белоснежка», «Красная Шапочка», «Красавица и Чудовище», «Стоптаные туфельки», «Гусятница», «Румпельштильцхен», «Русалочка». Все эти сказки относятся к категории волшебных. Согласно В.Я. Проппу, волшебная сказка «начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда <...> или с желания иметь что-либо <...> и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником <...> возвращение и погоню»; в конце концов, герой «воцаряется и женится или в своем царстве, или в царстве своего тестя»⁴.

Подход Проппа, расширенный в трудах Е.М. Мелетинского, кажется нам наиболее целесообразным в контексте нашего исследования, поскольку позволяет анализировать жанр с точки зрения его структуры. Однако уместным представляется упомянуть и другие подходы к определению сказки. Б. Беттельгейм в своем влиятельном труде «О пользе волшебства: смысл и

³ Tompkins S. The Shortest Distance Between Two Towers // *Visions, Gryphons, Nothing and the Night*. 2002. – № 4. – URL: <http://www.robert-e-howard.org/VGNNws02.html> (дата обращения: 26.07.2021).

⁴ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // *Морфология <волшебной сказки>. Исторические корни волшебной сказки*. М., 1998. С. 115.

значение волшебных сказок» (1976) придерживается психоаналитической теории⁵. К. Баккилега полагает, что сказка обладает, в силу своей устной природы, специфическим коммуникативным потенциалом (сказка предлагает доступ к «коллективному – хотя бы и вымышленному – прошлому общения», к «безграничному, в высшей степени идиосинкратическому воссозданию того самого “когда-то давным-давно”»)⁶. Дж. Зайпс рассматривает сказку как важную часть социально-культурной истории человечества и один из главных проводников «процесса цивилизации»⁷. Для понимания современного интереса к сказке самым показательным, возможно, является подход К. Г. Юнга, который считает сказку «хорошо известным выражением» архетипов: она «конкретизирует» «древнейшие, лучше сказать, изначальные типы, то есть испокон веков наличные всеобщие образы»⁸.

Способность сказки быть пересказываемой в разные времена и в разных обществах подчеркивает ее универсальную значимость и всеобщую узнаваемость. Современные исследователи истории жанра говорят о «классической» сказке как о «литературной апроприации более древней народной сказки, апроприации, в которой, тем не менее, продолжают существовать и воспроизводиться некоторые фольклорные черты»⁹. Однако объяснить пересказы сказок как явление американское помогает

⁵ Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. London, 1991. Название мы даем по русскому переводу: Беттельгейм Б. О пользе волшебства: смысл и значение волшебных сказок. Изд. В. Секачев, 2019.

⁶ Vacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia, 1997. P. 5. См. также: Zipes J. The Irrestistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre. Princeton University Press, 2013; Macfadyen L. P. From the Spoken to the Written: The Changing Cultural Role of Folk and Fairy Tales // Journal of Graduate Liberal Studies. – 2004. – X(1).

⁷ Zipes J. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. Routledge, 2006.

⁸ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. М.: 1991. С. 101.

⁹ Vacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 3.

представление, сформулированное Дж. Кавелти: «Эволюция и замена формулы – это процесс включения в устоявшиеся структуры воображения новых интересов и ценностей. Особое значение приобретает этот процесс в плюралистических, лишенных непрерывной преемственности культурах, таких, как современные индустриальные общества. Поэтому в таких обществах и процветают литературные формулы»¹⁰, они обеспечивают «непрерывность в культуре», которую невозможно обрести никаким другим способом.

В контексте американской литературы это отсутствие непрерывности особенно заметно. Волшебная сказка в силу особенностей американской истории часто воспринималась как атрибут Старого Света, «жанр-Золушка», по выражению Зайпса¹¹, не прижившийся на американской почве. Однако, в предисловии к выпущенному уже в XXI веке сборнику американских сказок «Золушка в Америке» (2007) У. Б. Маккарти утверждает, что сказочная традиция в США насчитывает пятьсот лет и, таким образом, оказывается «старше дядюшки Сэма, старше <...> самой памяти»¹², но занимает позицию «незаметной сводной сестры»¹³ более популярных фольклорных жанров. Американское обращение к традиции Старого Света исторически обусловлено: в силу особой природы американской культуры она заимствовала сказки из самых разных частей Старого Света, но все они

¹⁰ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. С. 62.

¹¹ Zipes J. [review] *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy // *Folklore*. – 2009. – Vol. 120, No. 1. – P. 111.

¹² McCarthy W. B. Introduction: Yarns Older than Uncle Sam // *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* / compiled and edited by W. B. McCarthy. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. P. 4.

¹³ Chambliss C. [review] *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy // *Western Folklore*. – 2009. – Vol. 68, No. 4. – P. 484.

вобрали в себя «опыт иммигрантов»¹⁴, трансформировались, подстроились под новые условия бытования.

В XX веке история апроприации европейских сказок оказывается тесно связана и с историей американского кинематографа, с самого начала апеллировавшего к сказочным сюжетам, в особенности к сказкам о «невинной преследуемой героине» («Innocent Prosecuted Heroine»)¹⁵. В таких сказках героиня «подвергается угрозе или опасности, становится уязвимой, но в конце концов ее спасают»¹⁶. В 1993 году этот поджанр стал темой специального выпуска журнала «Западный фольклор» («Western Folklore»), в программном предисловии к которому К. Баккилега выделила определяющие его тексты: «Золушку», «Спящую красавицу» и «Белоснежку». Этот поджанр стал настолько популярным в американской культуре, что оказывает влияние и на сказки, формально к нему не относящиеся. Структура сюжета таких сказок или их финалы видоизменяются, чтобы соответствовать ядру поджанра; Перро и братья Гримм, так сказать, подменяются Диснеем.

По мнению С. Дж. Броннера, уже в своей первой полнометражной экранизации сказки, в «Белоснежке и семи гномах» («Snow White and the Seven Dwarfs», 1937), Уолт Дисней создал «волшебную сказку, которую он назовет своей – и американской»¹⁷, сказку, которая казалась «народной», хотя отсылки к немецкой традиции отсутствовали. Критики того времени сразу же отметили, что сказка братьев Гримм стала американской, а мультфильм

¹⁴ Cinderella in America. P. 13.

¹⁵ Bacchilega C. An Introduction to the “Innocent Persecuted Heroine” Fairy Tale // Western Folklore. – 1993. – Vol. 52, No. 1. – P. 1.

¹⁶ Pershing L., Gablehouse L. Disney’s *Enchanted*: Patriarchal Backlash and Nostalgia in a Fairy Tale Film // Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity / eds. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, foreword by Jack Zipes. University Press of Colorado, 2010. P. 138.

¹⁷ Bronner S. J. The Americanization of the Brothers Grimm // Following Tradition. University Press of Colorado; Utah State University Press, 1998. P. 207.

Дисней стал новым «американским изобретением для всего мира»¹⁸. Новейшие американские технологии 30-х годов, использованные Диснеем, были восприняты как новый виток фольклорного бытования и новый способ передачи сказочного сюжета. Сам же Уолт Дисней стал «американским Гриммом», который «не только адаптирует, но и создает народные сказки»¹⁹. Так, «Белоснежка», выпущенная в эпоху после Великой депрессии, помогла оживить поблекнувшее представление об американской мечте²⁰, а послевоенная «Золушка» 1950 года – возродить культ семейного очага, вернуть женщин домой с рабочих мест, занятых ими во время войны. Таким образом, в сказочной форме начинают продуцироваться ценности американского XX века.

Важность Диснея для истории американских пересказов сказок определяется не только тем, что он создал новый фольклор, укорененный в американской истории и культуре и с восторгом принятый всем миром, но и тем, что он придал классическим сказкам запоминающуюся визуальную форму. В XX–XXI веках именно влияние диснеевских версий сказок на восприятие жанра стало преобладающим и создало национальную «сказочную» традицию. В основу т.н. «диснеевского паратекста»²¹ лег поджанр сказки о «невинной преследуемой героине». И хотя не все вышеупомянутые сказки были экранизированы на киностудии «Дисней», представляется, что постоянное повторение формул «диснеевского паратекста» сформировало представление о сказочном каноне, который в

¹⁸ Bronner S. J. Op. cit. P. 209.

¹⁹ Ibid. P. 210.

²⁰ См. Mollet T. “With a smile and a song ...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale // *Marvels & Tales*. – 2013. – Vol. 27, No. 1. P. 109–124.

²¹ См. Greenhill P., Matix S. E. Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films // *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. P. 5–8.

настоящее время перерос в крупное литературное явление. К. Баккилега пишет о триаде «Перро – братья Гримм – Дисней»²².

Своим положением в современной культуре сказки как таковые в значительной мере обязаны американской феминистской критике. Как указывает В. Йоосен, пересказы откликаются одновременно на сказку-источник и на литературную (феминистскую) критику, при этом сказка оказывается ближе к «ядру» пересказа, а рецепция критики – ближе к периферии²³. Рассуждения феминистской критики второй волны о «несправедливости» распределения гендерных ролей в традиционных сказках, как кажется, приводят к идее непосредственной переработки сказочных сюжетов, хотя в США женские романы-«квесты», повествующие о деятельных героинях, которые переживают различные приключения и сами находят свою судьбу, создавались уже в XVIII веке²⁴.

Очевидно также, что современные пересказы не могли сформироваться вне постмодернистского контекста, на что указывает их игровая природа и такие характеристики, как ирония, пародирование, аллюзивность, интерес к образу книги. Как пишет К. Баккилега, современные пересказы сказок одновременно утверждают и задают вопросы – «генерируют не использованные ранее или забытые возможности [сказки]»²⁵ посредством ее постоянного повторения. Постмодернистские пересказы сказок были нацелены не только на то, чтобы заставить «волшебство» сказки работать, но и на то, чтобы уничтожить часть этого волшебства – по выражению Баккилеги,

²² Bacchilega C. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Wayne State University Press, 2013. P. 27.

²³ Joosen V. *Op. cit.* P. 18.

²⁴ См. Морозова И.В. Дискурс Старого Юга в «романе домашнего очага»: творческое наследие писательниц США первой половины XIX века: дис. ... д-ра фил. наук. СПб, 2006.

²⁵ Bacchilega C. *Postmodern Fairy Tales*. P. 22.

литература постмодернизма «держит зеркало перед волшебным зеркалом сказки», играет картинами, заключенными в раму этого зеркала, повинуюсь желанию «умножить преломления и обнажить его искусственность»²⁶.

Тем не менее, постмодернистский импульс не играет доминирующей роли в истории рассматриваемого нами явления. Игра, ирония, желание деконструкции являются, очевидно, начальной точкой современной тенденции переработки сказок и характерны для пересказов 1970-х годов, но в настоящий момент тенденция смещается, происходит возвращение к мифологическим схемам, к традиционной формульности.

Именно с этой точки зрения мы и рассматриваем современное явление пересказов сказок, исследуя те жанровые трансформации, которым сказки подвергаются в процессе переписывания, когда они растягиваются до романного объема и начинают приобретать романские черты, часто противоречащие жанровой структуре сказки-источника (по Проппу и Люти²⁷). По сравнению с лапидарным оригиналом пересказы характеризуются большей описательностью, введением новых сюжетных линий и персонажей, вторжением современных, часто бытовых, представлений, повышенным интересом к психологизму и т. д. Но это романное тяготение к реалистичности противоречит особенностям сказочного материала, поэтому в работе мы также предлагаем гипотезу, которая позволяет приблизиться к пониманию места рассматриваемого материала и особенностей его функционирования в современной культуре и литературном процессе. Мы рассматриваем современные пересказы сказок в контексте модуса *romance* и в связи с его новейшей модификацией – фэнтези.

²⁶ Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 23.

²⁷ Lüthi M. The European Folktale: Form and Nature. Indiana University Press, 1986; Lüthi M. Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales. Indiana Univ. Press, 1976.

Romance понимается в работе по Н. Фраю²⁸, который определяет его как выражение «мифа лета», жанровую повествовательную форму, сосредоточенную вокруг квеста героя. Д. Брюэр, последователь Проппа и Фрая, понимает *romance* как «фантастическую историю о любви и приключениях, в которых квест и конфликт завершаются счастливым финалом»²⁹, и структурно сближает его со сказкой: *romance* для него – история инициации, светское воплощение древней мифологической схемы. Нам представляется, что генетическая, структурная и тематическая близость сказки и *romance*, а также *romance* и фэнтези диктует определенные пути развития и усложнения переписываемых сказочных сюжетов. В диссертации мы рассматриваем, каким образом современные американские авторы достраивают сюжеты сказок-источников, ориентируясь на законы модуса *romance*, и как модус раздвигает границы сюжета, заданного сказкой-источником.

Обращение к американскому материалу в этом контексте кажется нам особенно показательным – он максимально точно и полно выражает современное состояние культуры. Поскольку речь идет о явлении современном, формирующемся на наших глазах в контексте новой, еще не до конца понятной культуры, окончательное осмысление не представляется возможным. Представляется, что на данном этапе понимание *romance*, предложенное Н. Фраем, может послужить инструментом такого познания.

Актуальность исследования пересказов сказок в современной американской литературе связана отчасти с написанным представителями

²⁸ Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton and Oxford, 2000. См. также: Sargent B. N. [review] *The Secular Scripture. A Study in the Structure of Romance* by N. Frye // *Comparative Literature Studies*. – 1978. – Vol. 15, No. 4. – P. 434.

²⁹ Цит. по: Vaninskaya A. *The Late-Victorian Romance Revival: A Generic Excursus* // *English Literature in Transition, 1880–1920*. – 2008. – Vol. 51, No. 1. – P. 57.

феминистской критики, но в большей степени – с необъяснимой «живучестью» этого жанра, с важностью места сказки в западной культуре XXI века – культуре нового типа. Особенно актуальным в контексте современной науки представляется интерес к сказке как таковой и к ее жанровым модификациям. Кроме того, интерес к фольклорной и литературной традициям Старого Света продолжает быть важным для современной американской культуры: Золушка давно стала символом американской мечты, и интерес к сказке как к воплощению этой мечты, растиражированному на глобальном уровне благодаря диснеевским экранизациям с их специфической визуальностью, не стихает.

Гендерная теория сказки освещена в работах С. де Бовуар, А. Дворкин, К. Баккилеги, К. Роу. Академическая линия исследования сказок, получившая вторую жизнь в результате феминистской критики в их адрес, привела к появлению новых концепций исторического развития этого литературного жанра – основными работами в этой области остаются труды М. Уорнер, Дж. Зайпса и М. Татар. Важнейшие работы, демонстрирующие культурологические и социологические подходы к жанру (к примеру, работы К. Баккилеги и В. Йоосен) поддерживают понимание важности места сказки в современной культуре. Однако, если более ранним пересказам сказок, выполненным в феминистском, психоаналитическом или постмодернистском ключе, посвящено некоторое количество работ, пересказы последнего десятилетия пока не привлекли внимания ученого сообщества, что определяет **новизну** исследования. Наша диссертация вписывается в контекст современного литературоведения, как российского, так и западного, в особенности американского, но в то же время предлагает новый, **жанровый** подход к проблеме современного литературного бытования сказки. В настоящем исследовании современные пересказы сказок рассматриваются с

точки зрения внутренних жанровых трансформаций, каким сказки подвергаются в процессе переписывания.

Помимо работ Н. Фрая и Д. Брюэра, **методологическую основу** исследования составили труды отечественных и зарубежных исследователей жанровой природы сказки, фэнтези и *romance*. При рассматривании трансформации сказки мы опирались на работы В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, М. Люти, М. Татар, К. Баккилеги, Дж. Зайпса. Работ, посвященных соотношению *romance* и фэнтези, практически нет, но целесообразным представляется подход А. Ванинской – исследовательница предлагает рассматривать *romance* в жанровой ретроспективе, в соотношении с поздневикторианским литературным процессом, в результате чего становится более понятным и современное состояние *romance*. В исследовании теории фэнтези мы опираемся на работы С. Экмана (в частности, на его топофокальный подход к анализу фэнтезийных текстов), П. Морана, А. Дауба, Б. Эттбери, Дж. Клюта, Дж. Гранта, Ц. Тодорова, В. Л. Гопмана, М. Николаевой, нескольких авторов фэнтези – Дж. Р. Р. Толкина, А. Сапковского и Ф. Лейбера, а также на диссертации Е.А. Нестеровой, Е.С. Дунаевской и И.Д. Винтерле.

Объект нашего исследования – формы бытования сказки в современном литературном процессе. **Предметом** нашего исследования является феномен пересказывания сказки в современном американском романе и его жанровые характеристики. В качестве **материала** исследования выбраны: первая диалогия Дж. Хекела, открывающая серию «Истории о Прекрасном принце» («Charming Tales», 2014–2016) и романский цикл К. М. Шей «Вечные сказки» («Timeless Fairy Tales», 2013–2018). Если диалогия Хекела совмещает почти все современные тенденции трансформации системы персонажей сказки, то «Вечные сказки» демонстрируют варианты переработки сюжетной схемы

канонических сказок. Кроме этого, при анализе различных способов трансформаций системы персонажей и сюжетов сказок, фиксирующих положение жанра в современном литературном процессе, мы будем также обращаться к романам Д. Виге, Дж. Д. Джордж, Ш. Хейл, К. Хили и С. Чайнани – всего около 80 текстов.

Целью исследования является выявление жанровой специфики современных романных пересказов канонических волшебных сказок. Реализация поставленной цели предполагает выполнение следующих **задач**:

1. Изучить трансформацию системы персонажей сказки (принцессы, ведьмы, принца) в современных пересказах; проанализировать «Истории о Прекрасном принце» Дж. Хекела в качестве примера совмещения различных тенденций современных пересказов сказок;
2. Изучить трансформации сюжета сказки и способы совмещения нескольких сказочных сюжетов в современных пересказах и выявить основные принципы работы с сюжетом сказки в современном пересказе;
3. Рассмотреть *romance* в качестве модуса пересказа сказки и в этом контексте проанализировать трансформацию сюжетов «Золушки», «Спящей красавицы» и «Белоснежки» в пересказах К. М. Шей;
4. Изучить соотношение модуса *romance* и современного фэнтези, сравнить характеристики героя и географию художественного мира в эпическом и героическом фэнтези, в сказке и в пересказе сказки;
5. Рассмотреть квест героини в пересказах канонических сказок в контексте восстановления утраченных сюжетных структур за счет модуса *romance*.

Схема «герой – сюжет – мир», вокруг которой выстроена структура нашей диссертации, позволяет рассмотреть явление современного пересказа сказки на всех уровнях. Анализ показывает, что каноническое распределение гендерных ролей в сказках не преодолевается в пересказах, но пассивная структура «преследования» героини сменяется активной формой ее собственного квеста. На уровне сюжета сказки, «расширенного» за счет модуса *romance*, расширяется и пространство приложения героических сил: когда героиня выходит из бытового пространства, «свадебный» финал задвигается на второй план, а принципиальной оказывается роль принцессы в магистральном сюжете (по Пинскому³⁰) – в спасении всего сказочного мира.

Если же говорить о едином художественном мире, который объединяет пересказы разных сказок, то каждый такой пересказ приобретает особые черты, часто заимствованные из литературной истории сказки-источника. При этом присущая сказке «предельность»³¹ преодолевается: нехватка каждой конкретной сказки умножается на другие, создавая своеобразное истоньшение мира – характерное для фэнтези, но в данном случае дополненное сильным сказочным элементом. Более того, все локальные сюжеты объединяются более масштабным магистральным сюжетом, который повторяет, на новом уровне, усредненную структуру сказки.

По нашему мнению, современные американские пересказы сказок демонстрируют новый жанровый импульс: древняя структура *romance* посредством своей современной литературной модификации – фэнтези – оказывается инструментом обновления жанра сказки.

³⁰ Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 50.

³¹ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 86–87.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сказка, растягиваясь до романного объема, приобретает в американских пересказах романские черты, которые могут противоречить жанровой структуре источника.
2. Трансформация системы персонажей сказки в современных пересказах определяется влиянием феминистской критики сказок.
3. Происходящее с сюжетом сказки в современном пересказе может быть понято в контексте *romance* как жанровой повествовательной формы: бытовой сюжет канонической сказки расширяется за счет структуры квеста, который строится как последовательность приключений и движение к возрождению («миф лета»).
4. Органичной формой современного литературного бытования сказки является не единичный пересказ, а романский цикл, объединяющий пересказы отдельных сказок. Обогащенные за счет внедрения элементов *romance*, они нарушают категорию «предельности» сказки и формируют более крупный магистральный сюжет о борьбе добра и зла. В рамках романского цикла отдельный сказочный сюжет расширяется за счет элементов *romance*, а фэнтези, являясь современной модификацией *romance*, позволяет создать полноценный вторичный мир, состоящий из разных связанных друг с другом сказок. При этом пересказы сказок занимают пограничное положение, балансируя между эпическим фэнтези, героическим фэнтези и сказкой.
5. Художественный мир цикла пересказов отходит от «абстрактного стиля», свойственного сказке, и приобретает особую историю и географию, которую мы рассматриваем как индикатор фэнтезийной составляющей пересказа. Специфический художественный мир пересказов сказок

рассматривается нами в контексте топофокального подхода к фэнтези: сама география сказочно-фэнтезийного мира пересказов сказок оказывается не произвольной, а зависит от литературной традиции, стоящей за составляющими его сказками.

6. Возвращение органичного для жанра элемента квеста в пространство канонических сказок о «невинной преследуемой героине» обновляет литературное бытование жанра. Инструментами обновления сказки оказываются древняя структура *romance* и ее современная литературная модификация – фэнтези.

Теоретическая значимость исследования определяется введением в научный оборот нового жанрового явления, для обозначения которого предлагается пользоваться термином «пересказ сказки», и выявлением жанровых характеристик этого явления.

Практическая значимость исследования: данная работа может быть полезна как для ученых, занимающихся жанром фэнтези, так и для исследователей сказочных сюжетов и их бытования в современном литературном пространстве. Результаты работы могут быть использованы в курсах по истории мировой литературы XXI века, а также в спецкурсах и спецсеминарах по американской литературе.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников и литературы и двух приложений. Каждая из глав соответствует

одному из этапов трансформации сказки в современном литературном процессе (герой – сюжет – мир).

В первой главе – «Трансформация системы сказочных персонажей в современных пересказах сказок» – мы рассматриваем героя волшебной сказки, а также разные способы трансформации главной «триады», характеризующей сказки о «невинной преследуемой героине»: образов принцессы, ведьмы, принца. **В первом параграфе «1.1. Принципы совмещения различных сказочных персонажей и сюжетов в пересказах сказок»** анализируются способы совмещения персонажей различных сказок в едином повествовательном пространстве. Не разрабатывая каждый сказочный сюжет, авторы таких пересказов опираются на знакомые читателям фигуры героев сказок, которые должны сохранить узнаваемость сюжета в новом контексте, часто – при помощи «иконографических знаков» своих сказок.

Второй и третий параграфы посвящены анализу трансформаций образов принцессы и ведьмы соответственно: наибольший интерес для авторов современных пересказов представляют те сказочные сюжеты, в которых присутствует напряжение между двумя женскими фигурами. Это вполне понятно: феминистская проблематика многих современных текстов нуждается в контрасте активных женских персонажей (ситуация «старуха против девственницы»³²). **Во втором параграфе «1.2. Трансформация образа принцессы в современных пересказах сказок»** на материале разных пересказов мы рассматриваем изменения, которым образ «невинной преследуемой героини» подвергается в современных пересказах. Прежняя пассивность героинь пародируется, теперь она не просто выражает «терпение,

³² Pershing L., Gablehouse L. Op. cit. P. 149.

жертвенность и зависимость»³³, которые, по мнению феминистски настроенных критиков, навязывались женщинам посредством сказок, но описывается как неспособность принимать собственные решения. Элиминирование телесного начала персонажа в данном случае подчеркивает его несостоятельность; вполне естественно, что на таком фоне сильная, выносливая и упорная «настоящая» героиня сказки приходит к своему счастливому финалу, оставляя позади «традиционных» принцесс, чья хрупкость граничит с неполноценностью. От героини современного пересказа, напротив, требуется ум, сообразительность, любознательность, смелость и – все чаще и чаще – физическая сила и выносливость, что связано с тенденцией современных пересказов делать «абстрактное» (по Люти) сказочное повествование более «физиологичным», один из способов преобразовать «плоскость» сказки. «Новая» героиня, таким образом, все сильнее отмежевывается от образа хрупкой и эфемерной принцессы, а иногда, как мы увидим ниже, противопоставляется также и меланхоличному, физически слабому принцу. Еще одной интересной особенностью современных пересказов сказок оказывается тенденция к сближению образов принцессы и ведьмы. Все чаще в современных пересказах принцесса превращается в ведьму; параллельную тенденцию представляют попытки если не оправдать главную сказочную злодейку, то хотя бы объяснить ее злобу.

В третьем параграфе «1.3. Трансформация образа ведьмы» мы рассматриваем совмещение образов принцессы и ведьмы, процесс разрушения – часто физического – положительной героини, подчеркивание идеи неразличимости, взаимозависимости добра и зла. Нам представляется, что одной из причин такого рода трансформации является желание оживить

³³ Rowe K. E. *Feminism and Fairy Tales // Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* / ed. Jack Zipes. New York, 1986. P. 216–217.

стереотип. Одним из способов такого оживления, по Кавелти, является «добавление к стереотипному набору неких значимых черт», которые, однако, могут «исказить и разрушить другие элементы формулы»³⁴, если эти черты слишком сложны. Во многих исследованных нами пересказах так и происходит: излишнее усложнение характера ведьмы влечет за собой усложнение истории и разрушает строгую структуру жанра сказки. Чрезмерное очеловечивание злодея и сближение его с героем лишает его эссенциальных свойств и разрушает его роль в структуре сюжета и, следовательно, структуру сказки в целом.

Аналогичная тенденция рассматривается и в **четвертом параграфе «1.4. Трансформация образа принца»**: функция принца в сюжете может быть подорвана из-за изменения динамики в отношениях между другими персонажами сказочной «триады» – принцессы и ведьмы. Но даже при сохранении сказочных персонажей и их сказочных функций в сюжете пересказа образ принца предсказуемо подвергается сильнейшей трансформации. С одной стороны, принц необходим как «канонический» персонаж сказки о «невинной преследуемой героине»: разрешая конфликт двух героинь, он восстанавливает гармонию и одновременно выступает в качестве награды принцессе. С другой, именно эта функция персонажа настроила сторонников феминистской критики против него и привела к наиболее ощутимым трансформациям его образа в современных пересказах. Первой реакцией на феминистскую критику сказок стала тенденция к изображению принца в негативном ключе, иногда при сохранении его внешней привлекательности. Встречаются пересказы сказок, в которых именно принц, а не ведьма, является воплощением зла. В других принц

³⁴ Кавелти Дж. Г. Указ соч. С. 42.

изображается в гораздо более мягких тонах, но одновременно с этим оказывается и менее впечатляющей фигурой, во всем уступающей активной героине. Дж. Хекел, автор пересказа, ставящего во главу угла прекрасного принца, писал, что парадокс этого героя заключается в том, что мы заморожены им, в то время как он практически ничего из себя не представляет. Главной причиной, побудившей Хекела написать роман о прекрасном принце, стало то, что он «совершенно неинтересен»; настоящий сказочный принц – фигура «плоская», «скучная и странно бездеятельная»³⁵.

В пятом параграфе «1.5. Диалогия Дж. Хекела как пример совмещения тенденций современных пересказов» мы подробно анализируем не только развитие сказочного принца от неидентифицируемого стереотипа к личности в диалогии Хекела, но и все те тенденции трансформации системы персонажей сказки, о которых шла речь выше. Для исследователя представляет интерес само соотнесение разных, иногда противоречащих друг другу тенденций в рамках одного произведения. Некоторыми из этих тенденций Хекел просто пользуется, некоторые переосмысляет, но все они в той или иной степени подвергаются проверке иронией; автор словно бы проверяет границы сказочной условности. Хекел выхолощивает старые, прогнившие, потерявшие смысл для современного читателя мотивы, «реализуя» их и доводя почти до абсурда. Ирония как над персонажами, так и над ситуациями, в которых они оказываются, освежает привычные сюжеты. Но Хекел не просто играет с условностью самого жанра сказки, он также подвергает критике те тенденции, которые являются самыми частыми в современных пересказах сказок, парадоксальным образом

³⁵ Heckel J. Charmed, I'm Sure: Getting to Know Everyone's Dream Prince. – 2015. – URL: <https://www.tor.com/2015/10/08/charmed-im-sure-getting-to-know-everyones-dream-prince/> (дата обращения: 26.07.2021).

используя многие из них одновременно. Хекел также использует каждую из тенденций в изображении прекрасного принца: его принц смешон и жалок, жесток и расчетлив, раним и несчастен. То же касается и героинь – каждая из трех, как кажется сначала, соответствует одной из тенденций: есть «классическая принцесса», есть активная и самостоятельная героиня и есть типичный пример принцессы-ведьмы; однако героини постоянно меняются ролями. Смешивая существующие тенденции, играя с ними, с читателем и с самой литературной традицией, Хекел обнажает искусственность всех этих тенденций.

Во **второй** главе – **«Трансформация сюжета сказки в современных пересказах сказок»** – мы сосредотачиваемся на другом, более частотном способе пересказа сказок: на пересказах отдельных сказочных сюжетов. В этом контексте на первый план выходит проблема трансформации сюжета сказки-источника. Перед авторами стоит задача не только ощутимо удлинить свой текст по сравнению с оригинальным, но и следовать за сюжетом сказки-источника, одновременно изменяя его и сохраняя узнаваемым.

В **первом параграфе «2.1. Основные принципы работы со сказочными сюжетами в пересказах сказок»** мы анализируем разные способы пересказа одиночного сказочного сюжета. Сюжет сказки-источника может быть трансформирован разными способами: авторы пересказов могут добавлять новые сюжетные линии, придумывать новые конфликты и переосмыслять те, которые уже заданы сюжетом, сочинять предыстории или продолжения. Наиболее продуктивным представляется разделение на разъясняющие и подменяющие пересказы. В то время как разъясняющий пересказ тяготеет к полному сохранению сюжета оригинальной сказки (при этом «пробелы» заполняются новыми сюжетными линиями), подменяющий пересказ, напротив, вступает в своеобразную борьбу с сюжетом сказки,

ощутимо его видоизменяя. В обоих случаях наиболее важным изменением, требующим особенно пристального исследовательского внимания, является переход от «базовой» формы сказки, описанной М Люти, в частности, от ее «абстрактного», лапидарного стиля³⁶, к иному, гораздо более просторному типу повествования.

Во втором параграфе «**2.2. Romance как модус пересказа сказки**» мы ставим своей задачей выявить такой тип повествования – и рассматриваем наш материал как родственный форме *novel*, но при этом выдержанный в модусе *romance*. Мы даем определение *romance*, опираясь на теорию Фрая и его последователей, а также исследуем понимание *romance* в поздневикторианской английской критике (как литературу, сосредоточенную на приключении, по Р. Л. Стивенсону³⁷) и относительно жанра сказки (с которой *romance* делит «многие формальные характеристики»³⁸). Мы принимаем его как модус, позволяющий органично достроить структуру сказки в рамках современного пересказа.

В третьем, четвертом и пятом параграфах мы последовательно анализируем три пересказа канонических сказок из романного цикла «Вечные сказки» К. М. Шей в контексте тех сюжетных трансформаций, которым подвергаются в процессе пересказа сказки-источники, и соотносим эти изменения с законами модуса *romance*.

Так, третий параграф «**2.3. Трансформация сказочного сюжета в пересказе “Золушки” К. М. Шей**» посвящен анализу пересказа классической сказки, которая сегодня воспринимается сквозь призму роскошной палитры

³⁶ См. Lüthi M. Abstract Style // The European Folktale. P. 24–36.

³⁷ Stevenson R. L. A Gossip on Romance // Memories and Portraits. New York: Charles Scribner's Sons, 1895. P. 247–274.

³⁸ Vaninskaya A. Op. cit. P. 57.

«иконографических знаков», возведенной в абсолют знаменитой мультипликационной версией Диснея. Оригинальный сюжет достраивается за счет приключенческого элемента и появления дополнительного антагониста. И то, и другое присуще модусу *romance*, и, как мы увидим ниже, фэнтези. Пока же их функция в сюжете пересказа состоит только в том, чтобы отвлечь внимание героини от ее локальной недостачи и заставить ее заметить недостачу, грозящую всему королевству. Здесь Шей впервые отчетливо смещает фокус с индивидуальной истории героини, заставляет персонажей принять во внимание более масштабные проблемы – что опять же соответствует законам *romance*, для которого, по мнению Брюэра, характерно объединение частного (индивидуального, в данном случае – «сказочно-канонического» счастья героев) и общественного (установление новой гармонии после мрака и хаоса)³⁹.

В четвертом параграфе «2.4. Время в пересказе: пересказ “Спящей красавицы” К. М. Шей» мы анализируем категорию времени в пересказе – тем более любопытную, что мотив времени и столетнего сна представляет основную проблему при пересказе этой сказки. Шей ставит своей целью максимально сократить неизбежный перерыв в повествовании, а потому искусственно растягивает собственный сюжет, одновременно с этим искусственно сокращая сюжет сказки-источника. Для этого автор не только модифицирует сюжетные элементы сказки-оригинала, но и включает в пересказ элементы героического квеста, базового структурного элемента *romance*, и приключения как его единицы. Таким образом, пересказ «достраивает» сказку о «невинной преследуемой героине», реализуя приключенческие элементы, лежащие в основе модуса *romance*.

³⁹ Vaninskaya A. Op. cit. P. 58.

Наконец, пятый параграф «2.5. “Миф лета”: пересказ “Белоснежки” К. М. Шей» посвящен анализу максимальной реализации *romance* как выражению «мифа лета» в пересказе. В этом романе основные сюжетные элементы сказки очевидно сохранены, однако смысловое наполнение этих элементов полностью меняется. Главное же изменение, которое Шей вводит в сюжет, заключается в отношениях, которые связывают Белоснежку и ее мачеху, в частности, в перенесении функции антагониста с мачехи на зеркало. Зло в пересказе перестает быть индивидуальным вредительством, а превращается в хтоническую угрозу, угрожающую всему миропорядку. Преодоление этой угрозы проводит героиню «через мрак, зиму и смерть к возрождению, новому порядку и взрослению»⁴⁰. Тем важнее становятся сезонные коннотации оригинальной сказки: в пересказе Шей сменяющая зиму весна расцветает в лето. Зима, пора недостат и потерь, самым буквальным образом приводит героиню к смерти и возрождению в новом качестве. Чем ближе роман стоит к финалу серии «Вечных сказок», тем более важную структурную роль играет квест и приключение как его единица, тем активнее конфронтация с врагом, тем полнее реализуется *romance*. Мы видели, как в раннем пересказе «Золушки» сюжет сказки почти мешал автору выстроить историю героини; в более позднем пересказе «Спящей красавицы» сюжет сказки был дополнен элементами народной сказки и *romance*. Наконец, в последнем романе серии структура *romance* усиливает сюжет сказки-источника, подчеркивает его смыслы.

Третья глава диссертации – «Художественный мир пересказа сказки: жанровая *terra incognita*» – посвящена анализу художественного мира романских циклов, объединяющих пересказы отдельных сказок. Именно

⁴⁰ Saunders C. Introduction / Corinne Saunders // A Companion to Romance: From Classical to Contemporary / ed. C. Saunders. Oxford: Blackwell, 2004. P. 3.

романный цикл, а не отдельно стоящие пересказы, являются наиболее характерной формой литературного бытования современного пересказа. В первом параграфе **«3.1. От *romance* к фэнтези»** мы, чтобы проанализировать устройство художественного мира такого цикла, обращаемся к фэнтези как к современной литературной модификации *romance*, которая не только обладает похожей сюжетной структурой (строится вокруг квеста героя), но и сосредоточена на создании нереалистичных вторичных миров. Главным вопросом является взаимоотношение и взаимовлияние разных жанров внутри пересказа сказки – принадлежащего *romance* и заимствующего некоторые элементы разных типов фэнтези.

Во втором параграфе **«3.2. Пересказ сказки: между эпическим и героическим фэнтези»** мы рассматриваем два основных типа фэнтези – эпическое и героическое – в соотношении со сказкой и пересказом сказки. По нашему мнению, в пересказе сказка сближается с фэнтези «меча и магии» в том, что касается свободы и изолированности героя, но берет от «высокого» фэнтези идею предназначения. Герой пересказа, в свою очередь, стоит где-то между индивидуалистичным и свободным героем сказки и фэнтези «меча и магии» и обремененным заботами о судьбе мира героем «высокого» фэнтези. Важнейшим свойством пересказов является серийность, когда каждый сказочный сюжет разыгрывается в отдельной стране фэнтезийного мира, вписываясь в общую схему борьбы добра и зла. Каждая отдельная сказка восстанавливает свою локальную недостачу, но заодно вносит лепту в свойственное фэнтези «исцеление»⁴¹ мира книжной серии в целом.

В третьем параграфе **«3.3. Фэнтези и сказка: география пересказа»** мы, следуя топофокальному подходу С. Экмана, рассматриваем миры фэнтези

⁴¹ Clute J. Fantasy // Encyclopedia of Fantasy / eds. J. Clute, J. Grant. 1997. URL: <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy> (дата обращения 26.07.2021).

и пересказов сказок с точки зрения их географии (исследователь понимает ее как взаимную связь между персонажем, сюжетом и местом действия⁴²). Картографичность, присущая фэнтези, любопытно преломляется при создании «сказочных» миров пересказов сказок – ведь, если канон фэнтези диктует наличие карты определенного образца, то карта сказки по определению невозможна. В то время как фэнтези охватывает миры, континенты и народы, сказка, как утверждает Люти, «плоска» и «абстрактна»⁴³. Карта мира пересказа, в этом случае, должна балансировать на грани между сказкой и фэнтези. Принцип обычно прост: действие каждого пересказа сказочного сюжета происходит в отдельной стране, соседствующей с другими странами, которые, в свою очередь, являются фоном для пересказов других сказок. Особенно интересной здесь представляется проблема разграничения и проработки каждого конкретного «сказочного» королевства и – шире – вопрос о соотношении жанровой природы источника пересказа и «принимающего» пространства фэнтези.

В четвертом параграфе «3.4. *Mapra mundi* “Вечных сказок” К. М. Шей» мы подробно анализируем географию художественного мира в романном цикле Шей (для наглядности наша диссертация снабжена приложениями с картами миров Хекела и Шей, которые читатель может сравнить между собой). «Вечные сказки» К. М. Шей являют довольно типичный пример мира, состоящего из стран, в которых разрозненные канонические сказки подчиняются магистральному сюжету. Мир серии пересказов необратимо расширяется: это уже не пространство одного сюжета,

⁴² Ekman S. Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings. Wesleyan University Press, 2013; Ekman S. Entering a Fantasy World through Its Map // Extrapolation. – 2018. – Vol. 59, no. 1. P. 71–87.

⁴³ См. Lüthi M. Op. cit.

а целый сказочный континент со своей историей (тоже «сказочной», т.е. складывающейся из многих сказочных сюжетов) и географией (которая скорее является индикатором фэнтезийной составляющей пересказа, поскольку для сказки решительно нетипична). Применительно к «Вечным сказкам» Шей можно также утверждать, что особенности распределения сказок по «странам» мира чаще всего каким-то образом связаны с происхождением тех версий сказок, которые легли в основу пересказов. Внутри романного цикла единичные сказочные сюжеты перестают функционировать сами по себе: локальные (сказочные) сюжеты каждый раз дополняются магистральным (фэнтезийным) сюжетом и становятся частью нового мира, существующего по несколько иным стилистическим и жанровым законам. На наш взгляд, это напрямую связано с тяготением современных пересказов сказок к серийности: сюжетная экспансия в серию отдаляет пересказы сказок от их жанровых истоков и приближает к другому жанру – фэнтези. Вопрос о жанровой природе «Вечных сказок» в финале серии остается неразрешенным, но предлагает выход в пространство нового повествования, в котором может быть возможен синтез сказочного и фэнтезийного элементов.

В пятом параграфе «3.5. Квест героини: от сказки через фэнтези к *romance*» на материале «Вечных сказок» мы рассматриваем уничтожение одной из главных характеристик сказки – ее «предельности». Мир становится важнее одиночной, индивидуальной сказки, а фэнтезийно-географический принцип построения и осмысления этого мира возвращает пересказу жанровую составляющую, утраченную на этапе формирования современного сказочного канона, – приключение, квест. Сама природа мира «Вечных сказок» – полусказочная, полужанровая – подготавливает почву для более масштабного, чем это было в отдельных пересказах сказок, символического квеста, присущего всему модусу *romance*. На материале следующего

романного цикла Шей «Сказочная волшебница» («The Fairy Tale Enchantress») продолжающего «Вечные сказки», мы рассматриваем «женский» вариант квеста, разыгрываемый в сказочно-фэнтезийном пространстве. На наш взгляд, тот факт, что мотив странствия героя, имеющего своей целью устранение недостачи и спасение мира, отдан фэнтезийной «фазе» истории мира, отнюдь не случаен – это обеспечивает и укрепление модуса *romance*, и внедрение квестового начала, и даже решение феминистской повестки в уже созданном и хорошо известном «сказочном» мире серии пересказов. Абстрактность и жанровая «все-включенность»⁴⁴ сюжетной линии волшебницы, объединяющей все сказки, позволяет «проиграть» структуру сказочного квеста, лежащего одновременно в поле локальных сказочных сюжетов/недостач и в области эпического фэнтези, и возвращает все символические смыслы «мифа лета» в пространство сказки.

В заключении подводятся итоги исследования и кратко излагаются его результаты. **Библиография** насчитывает 280 работ на русском, английском и французском языках.

Апробация результатов работы: основные положения диссертации отражены в статьях, обсуждались на заседаниях кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ и были представлены в виде докладов на двадцати трех научных конференциях, в том числе зарубежных.

Список работ, опубликованных по теме диссертации. Публикации в журналах, рекомендованных ВАК:

1. Жили долго и счастливо? Сказка в современной американской литературе // Вопросы литературы. 2017, № 1. С. 152–171. (1 п.л.)

⁴⁴ Термин М. Люти, см.: Lüthi M. Sublimation and All-Inclusiveness // The European Folktale. P. 66–80.

2. Рец. на кн.: [Детство в англо-американском литературном сознании XVII–XX веков] // Вопросы литературы. 2018, № 4. С. 406–407. (0,1 п.л.)
3. Просвещенная красавица и природное чудовище: диалог эпох в пространстве сказочного сюжета // Вопросы литературы. 2018. № 6. С. 226–253. (1,3 п.л.)

Публикации в журналах, включенных в базу SCOPUS:

4. Жанровая «машина различий»: парадоксы сочетания стимпанка, сказки и фэнтези в пересказе «Рапунцель» // ШАГИ / Steps. Т. 6. № 3, 2020. С. 269–277. (0,6 п.л.)

Публикации в других изданиях:

5. Подарки фей: переосмысление мотива награжденной добродетели в современных американских пересказах сказок Ш. Перро // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей. – М.: Эдитус, 2016. С. 253–259. (0,3 п.л.)
6. Однажды давным-давно: европейские сказки в современной массовой литературе // Электронный журнал «Россия и Запад: диалог культур». 2018, № 8. ISSN 2306-1049. (0,5 п.л.)
7. Сказки между любовью и смертью // «Книга тысячи и одной ночи. Избранное» [предисловие]. М.: Издательский дом «Дейч», 2020. С. 9–13.