

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Дискурс как лингвистическая категория	6
1.1. Становление теории дискурса	6
1.2. Дискурсивный анализ в сопоставительных исследованиях	11
Выводы по первой главе.....	19
Глава 2. Дискурс сказки.....	21
2.1. Типология сказки	21
2.2. Характеристики англоязычного дискурса сказки.....	29
2.3. Характеристики русскоязычного дискурса сказки.....	34
Выводы по второй главе.....	43
Глава 3. Сопоставительное исследование	45
3.1. Методология сопоставительного анализа дискурсивных.....	45
особенностей.....	45
3.2. Сопоставительный анализ русских и английских сказок	48
Выводы по третьей главе.....	70
Заключение	72
Библиографический список	76
Приложение.....	80

Введение

В настоящее время среди наиболее актуальных вопросов, рассматриваемых в языкознании, является определенный образ мира, который сложился в том или ином этносе, его национально-специфический и общечеловеческий компоненты, многообразие частных картин, входящих в его состав и действующих как составляющие глобального образования; их сходные и отличительные черты и характер взаимоотношений в том числе.

Отечественными и зарубежными лингвистами национальная картина мира, нашедшая отражение в языке, рассматривается с позиций когнитивной лингвистики, где она представлена как совокупность характерных для данного языка концептов. Различными авторами разрабатываются вопросы, связанные со способностью отдельных подсистем языка аккумулировать представления человека об окружающем мире.

Определенный образ мира складывается также в сказках, а сама сказка является одним из древнейших жанров словесности, который содержит исторический, культурный и социальный опыт народа, своеобразно отражает народную мудрость, знания об окружающем мире. Кроме этого, сказка несет в себе значимый для культуры этический и эстетический свод правил. Именно это делает ее «аксиологически значимой» и позволяет понять, «какие ценности являются приоритетными для носителей данного языка» [2. С. 21]. Народная сказка дает «представление не только об особенностях среды обитания народа, его традициях и обычаях, но и выражает наиболее яркие черты национального менталитета» [2. С. 22].

Сказочный дискурс выступает многослойным и многогранным понятием. Для того чтобы понять специфику данного термина, необходимо учитывать историю возникновения и развития фольклора и места в нем сказки как одного из ведущих жанров.

Актуальность работы обусловлена насущной потребностью в более глубоком исследовании лингвокультурологических особенностей сказочного

дискурса с целью выявления культурных доминант национальной концептосферы, образующих национальное культурное пространство, а также интересом к изучению сказочного дискурса.

Целью работы является изучение жанрово-стилистических особенностей сказочного дискурса.

Объектом исследования в данной работе является сказочный дискурс.

Предмет исследования – жанрово-стилистические особенности англоязычного и русскоязычного сказочного дискурса.

Задачи работы:

- 1) рассмотреть особенности становления теории дискурса;
- 2) выявить характерные черты дискурсивного анализа в сопоставительных исследованиях;
- 3) изучить типологию сказки;
- 4) обозначить основные характеристики англоязычного дискурса сказки;
- 5) обозначить характерные особенности русскоязычного дискурса сказки;
- 6) описать методологию сопоставительного анализа дискурсивных особенностей;
- 7) осуществить сопоставительный анализ русских и английских сказок.

Методы исследования. Наряду с общенаучными методами наблюдения, описания, анализа, синтеза, обобщения, систематизации в работе применяется ряд современных лингвистических методов. Метод концептуально-лингвистического анализа позволяет раскрыть особенности смысловой самоорганизации сказочного дискурса как сложной системы локальных концептов. В работе также применяются методы дискурсивно-когнитивного и контекстуального анализа. Данные методы и приемы соответствуют предмету и задачам исследования и обеспечивают достоверность полученных результатов.

Материал исследования представлен английскими и русскими сказками, раскрывающими лингвокультурологические особенности сказочного дискурса. Для анализа приемом сплошной выборки отобрано 37 фольклорных сказок, в которых заключена система ценностей, коллективных знаний, представлений английского и русского этноса, передаваемых из поколения в поколение.

Научная новизна исследования заключается в том, что на материале сказок осуществляется изучение особенностей преломления национальной культуры через призму языка, выявление и уточнение содержательных параллелей в разных формах народной культуры.

В работе был осуществлен новый подход к отбору материала исследования, в соответствии с которым уточнено содержание понятия «сказка» применительно к английским и русским сказочным текстам; выявлены особенности сказочного дискурса; проведено сопоставительное исследование жанрово-стилистических особенностей английских и русских сказок.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования результатов исследования при разработке теоретических курсов и подготовке семинарских занятий по лексикологии, стилистике, межкультурной коммуникации и истории английского языка, а также при разработке спецкурсов по английскому и русскому фольклору, лингвофольклористике, этнолингвистике и английской ономастике.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения. Приложение представляет собой материал исследования, оформленный в виде таблицы. В ней собраны русские и английские сказки, которые отражают их характеристику, а также аспекты анализа сюжета.

Глава 1. Дискурс как лингвистическая категория

1.1. Становление теории дискурса

«Дискурс» является одним из самых сложных понятий в сфере гуманитарных наук. При этом он не существует как материальная субстанция, но он «реален как инструмент познания <...> реален эпистемологически, а не онтологически» [Чернейко, 2006, с.34]. Понятие «дискурс» в настоящее время стало чрезвычайно популярным, что повлекло за собой множественность его трактовок. Так, Патрик Серио, рассуждая о «дискурсе» в понимании французских лингвистов, выделяет ряд значений данного термина: как речь в понимании Ф. де Соссюра, текст и контекст, беседу и т.д.

Дискурс является эквивалентом понятия «речь» в соссюрловском смысле, т.н. любое конкретное высказывание, единицей, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; то, что является предметом исследования «грамматики текста», которая изучает последовательность отдельных высказываний. В рамках теорий высказывания или прагматики «дискурсом» называют воздействие высказывания на его получателя и его внесение в «высказывательную» ситуацию (что подразумевает субъекта высказывания, адресата, момент и определенное место высказывания). Также «дискурс» обозначает беседу, рассматриваемую как основной тип высказывания;

У Бенвениста «дискурсом» называется речь, присваиваемая говорящим, в противоположность «повествованию», которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания. Иногда противопоставляются язык и речь (langue/discours) как, с одной стороны, система мало дифференцированных виртуальных значимостей и, с другой, как диверсификация на поверхностном уровне, связанная с разнообразием употреблений, присущих языковым единицам. Различается,

таким образом, исследование элемента «в языке» и его исследование «в речи».

Термин «дискурс» часто употребляется также для обозначения системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции. Так, когда речь идет о «феминистском дискурсе» или об «административном дискурсе», рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации.

По традиции анализ дискурса определяет свой предмет исследования, разграничивая высказывание и дискурс: высказывание – это последовательность фраз, заключенных между двумя семантическими пробелами, двумя остановками в коммуникации, дискурс – это высказывание, рассматриваемое с точки зрения дискурсного механизма, который им управляет. Таким образом, взгляд на текст с позиции его структурирования «в языке» определяет данный текст как высказывание; лингвистическое исследование условий производства текста определяет его как «дискурс».

Известный исследователь дискурс-анализа, Т.А. ван Дейк, также пишет о сложностях понимания данного термина. «К сожалению, по аналогии с соотносимыми понятиями «язык», «коммуникация», «взаимодействие», «общество» и «культура», понятие «дискурс» весьма расплывчато. Как это часто бывает с терминами, обозначающими сложные явления, для формулирования их определений необходима целая дисциплина. И в данном случае это новая междисциплинарная область исследования дискурса (также называемая «дискурс-анализом»)» [Dijk, 1998, p.1]. Основную сложность дефинирования «дискурса» Т.А. ван Дейк видит в том, что исследуемое явление неоднородно и имеет тенденцию к включению в себя разных аспектов коммуникации, что, в свою очередь, предопределяет междисциплинарность исследования дискурса. «... Мы уже выделяли три

главных измерения [дискурса]: (а) использование языка, (б) высказывание мнения (познание), и (в) взаимодействие в социальных ситуациях. Учитывая существование названных измерений, неудивительно, что в изучении дискурса задействовано несколько дисциплин, таких как лингвистика (для изучения языка и его использования), психология (изучение мнений и способов их высказывания), а также социальные дисциплины (для анализа случаев взаимодействия в социальных ситуациях)» [Dijk, 1998, p.2].

Отметим, что сложность дефинирования понятия «дискурс» определяется не только сложностью того явления, которое оно обозначает, но и тем какая школа или направление дает дефиницию. «Дискурс» - это сложное и расплывчатое понятие, поскольку оно может использоваться социологами (например, Фуко), представителями критической лингвистики (например, Фоулер) и, наконец, представителями критического дискурс-анализа (например, ван Дейк), все они дают разные определения дискурса в зависимости от своих дисциплинарных и теоретических позиций» [Maug, 2008, p.8]. Ниже представлены некоторые наиболее популярные трактовки «дискурса».

Как правило, «дискурс» связывают с понятиями «ситуация» и «текст». Именно такой подход можно найти у Н.Д. Арутюновой, которая образно описывает дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемую как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)». Образно говоря, дискурс — это «речь, погруженная в жизнь» [ЛЭС, 1990, с.136].

Иногда вместо ситуативного, подчеркивается деятельностный аспект дискурса: «Дискурс - это язык в действии (language-in-action), и изучение дискурса предполагает изучение как языка, так и действия» [Blommaert, 2005, p.2].

Кроме того, дискурс может пониматься как динамическое развертывание текста. «Часто в лингвистике делают различия между текстом и дискурсом. <...> Мы можем использовать термин «текст» для обозначения наблюдаемого продукта взаимодействия: культурного объекта; а дискурс — для обозначения самого процесса взаимодействия: культурного действия. <...> Дискурс не есть продукт, это процесс. Чтобы проанализировать его, необходимо принять во внимание и сам текст, и взаимодействие, и контекст, в который помещен данный текст» [Talbot, 2007, p. 9].

Сходную с озвученной позицию можно найти у В.В. Богданова. Последний рассматривает дискурс как соединение двух аспектов – текста и речи. В результате дискурс понимается как все, что говорится и пишется, и между текстом и речью, с одной стороны, и дискурсом, с другой, наблюдаются инклюзивные отношения: текст и речь являются видовыми понятиями по отношению к дискурсу [Богданов, 1993, с. 5].

М.Л.Макаров говорит о разных определениях данного понятия с точки зрения формализма и функционализма: с формальной точки зрения дискурс – это язык выше уровня предложения или словосочетания. Функциональный подход предполагает анализ функций дискурса в социальном контексте и определяет дискурс как всякое употребление языка. Формально-функциональный подход объединяет оба вышеназванных подхода и исследует единицы языка и их контекстуальную функцию [Макаров, 1998, с.69].

Особое место в системе трактовок дискурса занимает концепция М. Фуко, который определяет дискурс как «совокупность анонимных исторических правил, всегда определенных во времени и пространстве, которые установили в данную эпоху и для данного социального, экономического, географического или лингвистического пространства условия выполнения функции высказывания». Это «совокупность высказываний», принадлежащих определенной эпохе [Фуко, 1996, с. 118]. В результате, дискурс приобретает не только и не столько ситуативное, сколько

более широкое, ситуативно-историческое значение, поскольку дискурс – это еще и социально-историческая информация, фон. То есть, М. Фуко склоняется к философскому пониманию термина, нежели лингвистическому.

Несмотря на множественность трактовок дискурса, настоящая работа опирается на понимание данного термина В.Е. Чернявской, которая выделяет два значения изучаемого понятия. В первом случае дискурс – это «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном, когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве» [Чернявская, 2006, с. 75]. Таким образом, дискурс понимается как отдельное коммуникативное событие, исследуемое индивидуально и с учетом ситуативного, экстралингвистического фона – социальных факторов. В этом случае можно говорить о дискурсе в понимании Н.Д. Арутюновой, как о «связном тексте в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; тексте, взятом в событийном аспекте; речи, рассматриваемой как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [ЛЭС, 1995, с.136]. При этом дискурс не противостоит тексту, но и не тождественен ему. Дискурс лишь приводит к образованию текста: «Конкретные тексты составляют эмпирический базис для описания дискурса» [Чернявская, 2006, с. 75].

Второе значение подразумевает, что дискурс – это «совокупность тематически соотнесенных текстов: тексты, объединяемые в дискурс, обращены так или иначе к одной общей теме». При этом «содержание дискурса раскрывается не одним отдельным текстом, но интертекстуально, в комплексном взаимодействии многих отдельных текстов» [Чернявская, 2006, с. 76]. Таким образом, дискурс представляет собой не индивидуальный случай, а целый ряд тематически единых текстов. В этом смысле можно говорить о разных типах дискурса, таких как экономический, юридический,

СМИ, политический и т.п., где один и тот же текст может относиться к разным типам дискурса.

Ни одно из представленных значений не противоречит другому, более того, одно может подразумевать или дополнять другое. В результате, суммируя оба подхода, можно сделать вывод, что «в зависимости от исследовательских задач дискурс в одном случае обозначает отдельное конкретное коммуникативное событие, в другом - подразумевает коммуникативное событие как интегративную совокупность определенных коммуникативных актов, результатом которого является содержательно-тематическая общность многих текстов» [Чернявская, 2006, с. 78]. То есть исходным материалом исследования дискурса всегда будет текст, конкретная языковая реализация.

По В.Е. Чернявской, «оба подхода находятся в отношении взаимодополнения друг друга, и в практике лингвистического анализа дискурса и репрезентирующих его текстов следует учитывать их оба [Чернявская, 2006, с. 77].

1.2. Дискурсивный анализ в сопоставительных исследованиях

Применение дискурсивного анализа в переводе может способствовать раскрытию специфики переводного языка как особой системы репрезентации знаний. Кроме того, мы имеем возможность проанализировать текст в качестве сложного знака, который вбирает в себя все знания автора и знания об окружающей действительности, что в совокупности представляет собой индивидуальную картину мира автора. В этой связи переводчику необходимо обращаться к дискурсивному анализу как к важной части переводческой деятельности. Главной целью дискурсивного анализа является выявление глубинного смысла иноязычного текста, определение логики и последовательности изложения, понимания аргументации автора для выработки собственной стратегий перевода [Бойко, 2014].

Анализ изучения теоретических работ, посвященных дискурсу, позволяет сделать вывод о том, что данное понятие включает в себя текст или совокупность текстов, находящихся в неразрывной связи с ситуативным контекстом, в совокупности с социальными, культурно-историческими, идеологическими, психологическими и другими факторами, с учетом прагматических и когнитивных целеустановок автора, который взаимодействует с адресатом, и обуславливает упорядоченность языковых единиц разного уровня (Дейк Т. В., 1989; Демьянков В. С., 2002; Бойко С. А., 2014 и др.).

С учетом особенностей художественного перевода дискурсивный анализ включает в себя три этапа: преддискурсивный, дискурсивный и постдискурсивный.

Преддискурсивный этап представляет собой первичный этап работы с дискурсом. В нем мы выделяем следующие подэтапы:

1. Внешние сведения. На данном подэтапе переводчик определяет источник, локацию (где размещен) дискурса, время пребывания в качестве официального информирования (срок размещения). Сбор данных сведений во многом определяет дальнейшие шаги в переводе. Например, если дискурс является отражением прошлой эпохи, то нам необходимо использовать архаизацию, а именно отдавать предпочтение в использовании устаревшим словам и синтаксическим структурам.

2. Сбор сведений об авторе. Здесь необходимо выявить тип автора (коллективный или индивидуальный), проанализировать авторскую биографию и определить индивидуальный авторский стиль. При этом важно учитывать получателя переводного текста, поскольку данный фактор является одним из определяющих для перевода. Как известно, один и тот же текст может быть передан по-разному, в зависимости от требований получателя текста.

3. Определение степени актуальности производства анализируемого дискурса. Это может быть культурологический комментарий, социально-

политические предпосылки развития событий, актуальность на личностном уровне и т. д.

4. Определение социальной сферы используемого дискурса (политическая, экономическая, бытовая и др.). Данный шаг поможет переводчику определить тему исследуемого дискурса.

5. Степень освещенности данной темы. Данный подэтап ориентирован на выявление фоновых знаний, необходимых для понимания исходного текста, и сопряжен с поиском необходимой справочной информации в толковых словарях, специализированных энциклопедиях для восстановления более точной картины создания данного дискурса.

Дискурсивный этап включает в себя два аспекта: лингвистический и собственно дискурсивный.

Лингвистический аспект предполагает:

1. Определение функционального стиля речи. Каждый функциональный стиль обладает своими особенностями. Языковые средства проходят специальный отбор и организуются в зависимости от условий и задач общения. Как известно, в научной литературе традиционно выделяют пять стилей: разговорный, официально-деловой, научный, публицистический и художественный. Художественный стиль обладает своей спецификой, так как он не отражает окружающую нас действительность, а формирует вторичную реальность. Стили речи различаются на основании реализуемой функции: воздействующая, информативная, коммуникативная, эстетическая. Важным шагом является определение формы общественного сознания (логико-понятийное, образное, понятийно-образное, деонтическое и прагматическое).

2. Определение жанра. Каждый функциональный стиль реализуется посредством определенных жанров. Данный шаг в переводе играет очень важную роль, поэтому переводчику следует учитывать особенности функционального стиля и жанра двух языков. То, что может быть допустимо в переводном языке, не может допускаться в русском, и наоборот. Учет

стилистического аспекта позволяет соблюдать жанрово-стилистическую норму перевода и избегать характерных стилистических ошибок. Жанрово-стилистическая норма перевода определяется требованием соответствия доминантной функции текста и типа текста, к которому принадлежит перевод. Выбор данного типа непосредственно зависит от оригинала, а стилистические требования связаны с нормативными стилистическими правилами переводного языка. Эта норма во многом определяет необходимый уровень эквивалентности и доминантную функцию, обеспечение которых является главной задачей переводчика, и служит главным критерием в оценивании перевода.

3. Определение функции. Любое высказывание несет в себе определенные функции, среди которых информирующая функция (направленная на передачу знаний) и воздействующая (направленная на воздействие – на эмоции, на устремления и на побуждение к каким-либо действиям). В тексте может доминировать лишь одна функция или, наоборот, присутствовать сразу несколько, что находит отражение в отборе лингвистических, лексических и стилистических средств. Выявление проблематики исходного дискурса является важным этапом, так как именно постановка проблемы определяет структуру текста, логику изложения и помогает определить замысел автора и идейное содержание.

4. Определение типа пассажа. При этом учитывается тип речи при переводе. Традиционно выделяют четыре основных способа изложения: описание, повествование, рассуждение и полемику. Следует отметить, что данные типы речи могут дополнять друг друга.

5. Определение характера используемой лексики. Переводчику необходимо произвести анализ использованной лексики, определить ее характер, а именно: определить стилистические функции многозначных слов, омонимов, паронимов, синонимов, антонимов, историзмов, архаизмов, неологизмов, терминов, канцеляризов, жаргонизмов, экспрессивно окрашенной лексики и фразеологизмов.

6. Ключевые слова. Прежде чем приступить к работе с лексикой, переводчику необходимо выделять ряд ключевых слов, которые выражают основную идею текста и не дают ему (переводчику) уходить от темы. Такие слова представляют собой компоненты связности в дискурсе. Кроме того, с одной стороны, данные слова носят предметно-бытовой характер, а с другой, несут за собой нравственно-эстетический смысл.

7. Морфологическая сторона речи. Следует также обратить внимание на морфологическую сторону речи и синтаксис (порядок слов, однородные члены, обращения, вводные слова и вставные конструкции, типы сложных предложений). Переводчику следует произвести поиск изобразительно-выразительных средств (тропы и фигуры), которые могут вызвать трудности. Данный этап дискурсивного анализа помогает снизить риск допущения смысловых и языковых ошибок, а также способствует соблюдению нормы переводческой речи. Норма переводческой речи основана на соблюдении правил норм и узуса иностранного языка с учетом узуальных особенностей переводных текстов на этом языке.

8. Синтаксис. Порядок слов также выступает средством связности. Переводчику следует помнить, что в немецком языке характерен фиксированный порядок слов, тогда как в русском языке чаще всего преобладает свободный порядок слов. Но общей тенденцией для обоих языков является тяготение логического центра высказывания к концу предложения.

Собственно дискурсивный аспект:

1. Анализ композиции художественного текста. Данный этап включает в себя определение композиционного строения текста, выделение логической цепочки событий и взаимосвязанных идей автора, определенных замыслом. Здесь же раскрывается индивидуальный авторский стиль и авторская оценка.

2. Анализ микроструктуры дискурса. Переводчик описывает фрейм каждого эпизода, раскрывая микроструктуру посредством анализа связности и целостности. Когерентность (целостность) означает понятийно-смысловую

цельность текста, тогда как когезия (связность) есть использование соответствующих языковых единиц и форм. Переводчик должен уметь находить временные, пространственные и событийные параметры, обеспечивающие когезию дискурса.

3. Грамматическая партитура дискурса. Следующий шаг – это анализ грамматической партитуры дискурса. Средства выражения дискурсивного времени, средства выражения референтных объектов и их локализации, а также средства субъективного позиционирования дискурсивной ситуации в одном из возможных миров являются основными элементами грамматической партитуры дискурса.

3. Референция и дискурсивные маркеры. Далее необходимо определить референциальный выбор и выявить дискурсивные маркеры.

4. Анализ макроструктуры дискурса. Описание макроструктуры дискурса является следующим шагом. Описать макроструктуру текста (глобальную структуру) означает выделить крупные эпизоды, определить границы эпизодов и проанализировать наблюдаемое или отсутствующее единство внутри эпизода – тематическое, референциальное (т. е. единство участников описываемых ситуаций); событийное, временное, пространственное. При данном анализе переводчику необходимо рассмотреть комплекс взаимосвязанных идей (референтов, событий, состояний), находящихся в непосредственном взаимодействии друг с другом.

5. Интертекстуальность. На данном этапе мы выявляем интертекстуальные связи. Тексты, созданные в профессиональной сфере общения, всегда соотносятся с другими ранее созданными текстами и событиями. Автор фокусирует внимание на общеизвестных постулатах, на сделанных ранее открытиях, проведенных исследованиях; сопоставляет, анализирует их, критикует. Это проявляется в наличии цитат, ссылок на авторитетные источники, известные даты, открытия и публикации.

Постдискурсивный этап:

1. Индивидуальный авторский стиль и авторская оценка, контекстуальная импликация. Следующим шагом мы определяем индивидуальный авторский стиль (если такой присутствует) и оценку автора. В первом случае необходимо учитывать функциональный стиль, в частности, сохранить индивидуальный стиль автора, что в художественном переводе является важным критерием. Индивидуальный стиль автора представляет собой системы содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих только тому или иному автору, которые являются уникальными и воплощают в себе авторский способ языкового выражения.

Авторская позиция может быть выражена эксплицитно или имплицитно, переводчик, в свою очередь, должен уметь распознать авторские сигналы, ясно понимать и передавать прагматический потенциал. Традиционно выделяют несколько способов выражения авторской позиции, а именно: заглавие, ключевые слова, имена собственные и ремарки.

Определение контекстуальной (невербальной) импликации выстраивается на основе выявления бытийных / интеллектуальных ориентиров. Следы бытийного понимания репрезентируются явно или скрыто в семантическом поле дискурса, а «прочтение» этих следов посредством интуиции или рефлексии принуждает нас к интерпретации. Интеллектуальные воззрения представляют собой результат мыслительных операций по большей степени дедуктивного (выводного) характера. В исходном тексте может присутствовать различная социокультурная, фоновая, предметная и лингвистическая информация, которая отсутствует в когнитивном багаже русскоязычного получателя, и, следовательно, потребует от переводчика определенных методов и приемов перевода

2. Анализ заголовка/ названия произведения. Заголовок занимает так называемую сильную позицию, которая в силу противопоставленности всему тексту является эффективным средством привлечения внимания читателя к важным по смыслу моментам. Заглавие становится ключом к пониманию текста при его полной семантизации. Вместе с тем, заглавие играет

существенную роль в содержательной структуре: оно передает в концентрированной форме основную идею, заложенную автором.

3. Определение ценностей. Следующим шагом является определение ценностей, которые лежат в основе логики автора и формируют смысл дискурса. На данном этапе переводчик производит самопроверку и возвращается к прагматике, а именно к смысловой составляющей исходного текста. Данный этап дискурсивного анализа способствует соблюдению прагматической нормы перевода. Данная норма может быть определена как требование обеспечения прагматической ценности перевода. В свое время В. Н. Комиссаров подчеркивал, что модификация результатов процессов перевода в прагматических целях является распространенным явлением, без которого невозможна оценка переводов. Так, «стремление выполнить конкретную прагматическую задачу – это, своего рода, суперфункция, подчиняющая все аспекты переводческой нормы. Решая такую задачу, переводчик может отказаться от максимально возможной эквивалентности, перевести оригинал лишь частично, изменить при переводе жанровую принадлежность текста, воспроизвести какие-то формальные особенности перевода, нарушая норму и узус переводного языка. Прагматические условия могут вызвать полный или частичный отказ от соблюдения других норм перевода» [3, с. 231].

4. Вероятностное прогнозирование. Переводчик также должен уметь анализировать свою работу, смотреть на нее под «другим углом». Поэтому после осуществления перевода мы предлагаем воспользоваться вероятностным прогнозированием того, насколько воздействие будет адекватно воспринято адресатом, и того, как и в какой степени исходное воздействие (адресанта) будет совпадать с результатом восприятия дискурса адресатом. Данный этап работы способствует соблюдению нормы эквивалентности перевода. Отметим, что эквивалентность содержания оригинала и перевода определяется в качестве коммуникативной равноценности. В переводоведении норма эквивалентности перевода

является изменяемым параметром. Данная норма предполагает наибольшую общность содержания оригинала и перевода, но лишь в равноценном соотношении с другими нормативными требованиями, которые, в свою очередь, обеспечивают адекватность перевода. Тип эквивалентности перевода, по мнению В. Н. Комиссарова, может быть определен «посредством соотношения единиц ИЯ (исходный язык) и ПЯ (язык перевода) и учета прагматических факторов, воздействующих на акт перевода» [Комиссаров, 2010, с. 229].

Таким образом, дискурсивный анализ представляет собой совокупность и методологию взаимосвязанных подходов к изучению дискурса и функционирующих в нем языковых единиц. В процессе дискурсивного анализа переводчик может использовать весь арсенал средств из областей лингвистики, стилистики, семиотики, филологии, социологии и других наук. Произвольный выбор таких методик рассматривается как один из недостатков дискурсивного анализа, тем не менее, в нашей работе при составлении данного алгоритма мы исходили из особенностей художественного перевода, основных функций и задач переводчика.

Выводы по первой главе

Итак, дискурс представляет собой конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном, когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве. Дискурс понимается как отдельное коммуникативное событие, исследуемое индивидуально и с учетом ситуативного, экстралингвистического фона – социальных факторов.

Дискурс не противостоит тексту, но и не тождественен ему, он только приводит к образованию текста.

В зависимости от исследовательских задач дискурс в одном случае обозначает отдельное конкретное коммуникативное событие, в другом –

подразумевает коммуникативное событие как интегративную совокупность определенных коммуникативных актов, результатом которого является содержательно-тематическая общность многих текстов. То есть исходным материалом исследования дискурса всегда будет текст, конкретная языковая реализация.

Применение дискурсивного анализа в переводе способствует раскрытию специфики переводного языка как особой системы репрезентации знаний. Переводчику необходимо обращаться к дискурсивному анализу как к важной части переводческой деятельности. Главной целью дискурсивного анализа является выявление глубинного смысла иноязычного текста, определение логики и последовательности изложения, понимания аргументации автора для выработки собственной стратегий перевода.

С учетом особенностей художественного перевода дискурсивный анализ включает в себя три этапа: преддискурсивный, дискурсивный и постдискурсивный.

В процессе дискурсивного анализа переводчик может использовать весь арсенал средств из областей лингвистики, стилистики, семиотики, филологии, социологии и других наук. Произвольный выбор таких методик рассматривается как один из недостатков дискурсивного анализа, тем не менее, в нашей работе при составлении данного алгоритма мы исходили из особенностей художественного перевода, основных функций и задач переводчика.

Глава 2. Дискурс сказки

2.1. Типология сказки

В научной литературе сказка определяется чаще всего как один из видов фольклорной прозы, встречающийся у различных народов и подразделяющийся, в свою очередь, на жанры. Анализ существующих определений показывает, что в них наряду с вымышленными событиями подчеркивается устный характер сказки как художественной литературы.

Так, например, отечественная литературная он-лайн энциклопедия трактует понятие сказки следующим образом: «Сказка – рассказ, выполняющий на ранних стадиях развития в доклассовом обществе производственные и религиозные функции, то есть представляющий один из видов мифа; на поздних стадиях бытующий как жанр устной художественной литературы, имеющий содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающийся специальным композиционно-стилистическим построением. В динамике развития общественных форм и общественного сознания изменяется и понятие «сказка»» [ФЭБ, URL].

В.Я. Пропп дал свое определение сказки в самом общем виде как «рассказ, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики» [Пропп, 2000:35].

Кроме того, он, как и Э.В. Померанцева (1985), определяет установку на вымысел в качестве главного жанрообразующего признака сказки [Пропп, 2000:35].

Неоспоримо важную роль в систематизации сказок сыграла работа финского ученого А. Аарне «Указатель сказочных типов» [Андреев, 1915]. Он построен на материале европейских народов, который подразделен на сказки:

- 1) о животных;

- 2) волшебные;
- 3) легендарные;
- 4) новеллистические;
- 5) об одураченном черте;
- 6) анекдоты.

Важные уточнения в труд А. Аарне внес американский ученый С. Томпсон, создавший в 1958 году «Указатель сказочных сюжетов» [Thompson, 1955-1959]. В результате типология жанров расширилась:

- 1) сказки о животных, растениях, неживой природе и предметах;
- 2) волшебные сказки;
- 3) легендарные сказки;
- 4) новеллистические (бытовые) сказки;
- 5) сказки об одураченном черте;
- 6) анекдоты;
- 7) небылицы;
- 8) кумулятивные сказки;
- 9) докучные сказки.

Принципиальное значение имеют исследования В.Я. Проппа, который выделяет шесть групп сказок [Пропп, 2000].

- 1) волшебные;
- 2) кумулятивные;
- 3) о животных, растениях, неживой природе и предметах;
- 4) бытовые или новеллистические;
- 5) небылицы;
- 6) докучные сказки.

Близкую, хоть и несколько отличающуюся систематизацию приводит Э.В. Померанцева [Померанцева, 1965]:

- 1) о животных;
- 2) волшебные;
- 3) авантюрно-новеллистические;

4) бытовые.

Не останавливаясь на различиях в подходах названных авторов, заметим, что все они особое место в жанровом многообразии отводят волшебным сказкам. В.Я. Пропп, в частности, отмечает, что такие сказки «выделяются не по признаку волшебности или чудесности..., а по совершенно четкой композиции» [Пропп, 2000]. В основе волшебной сказки, по мнению целого ряда исследователей, лежит образ инициации как разновидности обряда перехода из одной социальной роли в другую, посвящения. Поэтому в ней появляется образ «иного царства», куда следует попасть герою, чтобы приобрести невесту или сказочные ценности, после чего он должен вернуться домой. Повествование такой сказки «вынесено целиком за пределы реальной жизни». Характерными особенностями волшебной сказки считаются: словесный орнамент, присказки, концовки, устойчивые формулы и метафоры.

В остальных позициях исследователи несколько расходятся, поэтому остановимся на обзоре наиболее подробной классификации, то есть по В.Я. Проппу [Пропп, 2000]. К первой группе он относит кумулятивные сказки. Их сюжет строится на многократном повторении какого-то звена, вследствие чего возникает либо «нагромождение» («Теремок»), либо «цепь» («Репка»), либо «последовательный ряд встреч» («Колобок») или же «отсылок» («Петушок подавился»). В русском фольклоре кумулятивных сказок немного. Кроме особенностей композиции, они отличаются стилем, богатством языка, зачастую тяготеют к рифме и ритму. Но по такому же принципу строятся, например, многие дидактические (обучающие) сказки, которые имеют чисто литературное происхождение, а не относятся к народным. В конце концов, и в «Городке в табакерке» В. Одоевского действие построено на последовательности ряда встреч героя.

Жанровые особенности других сказок определяются не по композиционному признаку (по причине недостаточной изученности), а по иным свойствам, в частности, по характеру действующих лиц. Кроме того, в

сказках не волшебных «необычайное» или «чудесное» не вынесено за пределы реальности, а показано на ее фоне. Это придает необычайности событий некий комический характер. Сверхъестественное (чудесные предметы, обстоятельства) здесь отсутствует, а если и встречается, то имеет юмористическую окраску.

Сказки о животных, растениях (война грибов и т. д.), о неживой природе (ветер, мороз, солнце) и предметах (лапоты, соломинка, пузырь, уголек) составляют небольшую часть русских и западноевропейских сказок, тогда как у народов Севера, Северной Америки и Африки такие сказки широко распространены. Наиболее популярные герои в них – ловкие обманщики-трикстеры (шуты) заяц, паук, лиса, койот, ворон и т.д. В литературе, напротив, сказки о животных – далеко не редкость. Например, «Рейнеке-Лис» И.В. Гете, «Лис Микита» И. Франко, множество сказок В. Бианки и др.

Сказки бытовые (новеллистические) делятся по типам персонажей: о ловких и умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о злых женах и т.д. «Ходжа Насреддин» Л. Соловьева, «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана вполне подходят к этому разряду.

Небылицы рассказывают «о совершенно невозможных в жизни событиях», например, о том, как волки, загнав человека на дерево, становятся друг другу на спину, чтобы достать его оттуда. Ярким примером таких небылиц являются немецкие шванки, которые послужили Ш. Распе и его предшественникам материалом для книги о бессмертном бароне Мюнсгаузене (Мюнхаузене).

Докучные сказки – это, скорее, «прибаутки или потешки», при помощи которых хотят уговорить детей, требующих рассказа от взрослых. Например: *«У царя был двор, на дворе был кол, на колу висело мочало, не начать ли сказку сначала? У царя был двор...»*, или знаменитая *«У попа была собака, он ее любил, она съела кусок мяса, он ее убил, и в землю закопал, и на камне написал, что у попа была собака, он ее любил...»*, или про белого бычка. Но и

в литературе есть такого рода произведения, достаточно заглянуть в наследие Д. Хармса, К. Чуковского. Добавим к этому, что сказки, отнесенные В.Я. Проппом [Пропп, 2000] к докучным, порой включаются в более сложные сюжеты в качестве преамбулы или концовки.

Как отмечает А.Е. Наговицын, при всей важности и логичности построенной В.Я. Проппом систематизации сказочных жанров, ею не исчерпывается разнообразие фольклорных сказок. Так, например, в славянской традиции можно выделить еще сказки богатырские, солдатские, «заветные» (сексуальные) и т.п. Видовой перечень необходимо дополнить сказками абсурда, сказками-перевертышами, которые некогда бытовали в среде скоморохов и обавников (коробейников-книгонош) и сохранились, а также создавались и в наше время [Наговицын, 2011:18]. Приведем два примера таких текстов.

Один из них – относительно старый:

*«Ехала деревня мимо мужика, вдруг из-под собаки лают ворота.
Лошадь обломилась, оглобля убегла. Кнут схватил телегу, лупит мужика.
Лошадь ела кашу, а мужик овес, лошадь села в сани, а мужик повез».*

Другой относится к двадцатым годам XX века и содержит колорит этого времени:

«Была весна, цвели дрова, и пели лошади, чирикали лягушки. Верблюд из Африки приехал на коньках. Он полюбил колхозную коровушку – купил ей шляпу на высоких каблуках».

В подобном ключе сочинялись и пространные истории, составляющие целое сюжетное повествование, например, «Скоморошина об Илье Муромце». Собственно, к этому фольклорному жанру весьма близка «Алиса» Льюиса Кэрролла и ряд подобных литературных произведений.

Современная наука различает следующие типы сказок [Наговицын, 2011:19]:

- 1) о животных;
- 2) волшебные;

- 3) новеллистические;
- 4) легендарные;
- 5) сказки-пародии;
- 6) детские сказки.

Первый тип (сказки о животных) признается древнейшим, происходящим от первых примитивных литературных опытов наших далеких предков. Они сложены из распавшихся мифов и в процессе развития испытали влияние поэтического наследия Средневековья (в частности, «Романа о Ренарте-Лисе» и т.п.). Полагаем, что это верно лишь отчасти и в дальнейшем обратим на это внимание при рассмотрении авторской структурно-функциональной типологии сказок.

Волшебная сказка – общепринятый термин. Справочная литература подчеркивает, что это сказка, генетически восходящая к разным источникам: к разложившемуся мифу, к магическим рассказам, к обрядам, книжным источникам и т.д.: волшебные сказки бывают мужскими или женскими по герою и свадебными или авантурными по целеустановке [ФЭБ, URL].

Очевидная нечеткость предлагаемого критерия предоставляет простор для дальнейших поисков.

Сказка новеллистическая, по устоявшемуся мнению, возникшая в средние века, предполагает бытовые сюжеты с присутствием в них чего-либо необычного. Наряду с распространенными сюжетами типа «Терпеливая жена», о глупых чертях и великанах, ловких ворах и проч. в качестве разновидностей здесь выделяют анекдотические (о пошехонцах, попах и т.д.) и эротические («Заветные сказки» А.Н. Афанасьева).

Легендарная сказка определяется как поздняя, возникшая в середине XIX века. Корни ее, согласно этой концепции, следует искать в мифах или религиозной литературе христианства, мусульманства, буддизма, иудаизма и т.д. К сожалению, в этом перечне опущены былины, между тем как многие из легендарных сказок произошли именно в результате переложения (адаптации) былинных и эпических повествований. Это также

свидетельствует о необходимости более четкого определения признака для отнесения сюжета к легендарной сказке.

Сказки-пародии, относимые в принятой классификации к самому новому жанру, – это те, что «пародируют сказочную форму (например, коротушки или бесконечные, так называемые докучные сказки) или содержание сказок («Фома Беренников»), сказки-дразнилки». Вместе с тем отмечается, что небылицы, также включаемые в состав данного типа, могут иметь даже очень древнее происхождение, то есть пародийный жанр в сказке зародился никак не позже новеллистического, ведь в «Романе о Ренарте-Лисе» содержалась сатира, в том числе на «*Disciplina clericalis*» Петра Альфонса.

К детским относят сказки, рассказываемые детьми, а также взрослыми для детей. Они считаются слабо изученными, тем не менее, выделяются в самостоятельный тип («Петушок подавился зернышком», «Коза и козлята», «Теремок», «Коза за орехами» и т.п.).

В научной литературе не раз отмечалось, что признаки, по которым тексты объединяются под единое жанровое начало, чаще всего неоднородны и далеко не всегда четко формулируемы. Так, по мнению В.Н. Топорова, «создается впечатление, что поиск максимального количества жанрово-разделительных критериев < ... > часто ведет к излишествах, скрывающим структурные особенности жанра и иерархию критериев» [Топоров, 2005: 316]. Л. Хонко [Honko, 1989:8] в этой связи предлагает в качестве основных жанровых критериев учитывать содержание, форму, стиль, структуру, функции, частотность, распространенность, возраст, происхождение.

Представляется важным учитывать, что классифицирующие признаки могут быть как жанр-определяющими, так и жанр-сопутствующими, они не всегда просматриваются, могут находиться на периферии и даже в какой-то мере замещаться другими признаками, не вполне характерными для данной микросистемы.

Таким образом, благодаря названным и другим исследованиям возможно продолжение научного изучения типологии сказок, в частности, за счет расширения подходов к теме. Структурно-функциональный подход как раз и направлен на системный анализ видового разнообразия сказок.

Следует еще раз подчеркнуть, что литература восприняла типологическое многообразие фольклорных сказок, поэтому необходимо учитывать не только различие, но и существенные черты общности народной и авторской сказки. Это важно для определения понятия «сказка» как единого жанра, которое для классификации является системообразующим.

При любом аспекте анализа сюжетов, независимо от их композиции и состава персонажей, важны условия, в которых протекают события, а также, как правило, фабула и финал, подтверждающий закономерность предложенной интенции.

Под интенцией мы понимаем законченную мысль или идею. В связи с этим можно сформулировать определение сказки следующим образом:

Сказка – литературный жанр, возникший из народного творчества, который характеризуется:

- 1) включением ирреальных персонажей, событий и условий (пространство, время, обстоятельства);
- 2) наличием многозначных символических образов и метафор;
- 3) строгой определенностью сюжетного сценария, сформированного на общей базовой интенции, которая выстраивается в зависимости от:
 - а) представлений о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки;
 - б) отношения к тому или иному герою или явлению, как архетипическому.

При этом необходимо выделить наряду с этим понятием другое – сказочную повесть (роман). Как народная, так и литературная сказочная

повесть может содержать в себе ряд сказок, композиционно выстроенных двумя способами:

1) Нанизывание на основной сюжет автономных, не связанных с его действующими лицами – по типу «Тысячи и одной ночи», «Повести о царе Удаяне» Сомадэвы, «Сказок попугая» (Индия). Условно этот вариант можно назвать «восточным».

2) Включение «боковых» сюжетных линий, в которых действуют те же персонажи или тот же герой, что и в базовой интенции. Примером могут служить сборники новелл типа «Романа о Ренарте-Лисе», «Попа Амиса», «Сказания о сильно могучем богатыре Еруслане Лазаревиче» (в переложении А.С. Пушкина – поэма «Руслан и Людмила»), «Барона Мюнхаузена» Р.Э. Распе и др. То есть это «западный» вариант.

Таким образом, в сказочной повести (романе) сказка является структурообразующим элементом.

2.2. Характеристики англоязычного дискурса сказки

Исследование сказочного дискурса ведется учеными не так давно. Одним из первых Джек Дэвид Зайпс, профессор немецкого языка университета Миннесоты, вводит термин «сказочный дискурс», полагая, что сказки выполняют значимую социальную функцию [Мамонова, 2015:34].

Впервые термин «сказочный дискурс» в отечественном языкознании был введен Н.Н. Мироновой для обозначения вида речевой коммуникации, обусловленной критическим рассмотрением ценностей и норм социальной жизни. Это «особая знаковая система, обслуживающая культурную коммуникацию» [Миронова, 2007:23]. На основании типологических особенностей сказочного дискурса, «обусловленных рядом культурологических факторов, связанных с менталитетом, исторической эпохой, бытом, религией, самобытностью культуры того или иного народа», в сказочном дискурсе «реализуются аксиологические макростратегии под

влиянием разного рода экстралингвистических факторов: ментальных, исторических, культурологических, этнопсихологических, этнографических и других» [Пропц, 2000:39]. Иначе говоря, сказочный дискурс как часть литературного дискурса отражает коммуникативную функцию текста сказки между автором сказки (народом) и читателем.

В понимании Н.А. Акименко сказочный дискурс реализуется в некоторой психической реальности, созданной «воображением виртуальных миров или ментальных пространств, в которой персонажи и разворачивающиеся сказочные события существуют в виртуальной среде дискурса, так как они реальны именно в ней» [Акименко, URL]. Ядро сказочного дискурса представлено специфическими связными текстами традиционно выделяемых сказочных жанров («анималистская, волшебная, бытовая») [Акименко, URL]. Былины, легенды и их фольклорные разновидности отнесены к периферийной части сказочного дискурса. Подобное структурирование сказочного дискурса, по мнению исследователя, позволяет «установить своеобразие английской сказочной системы» [Акименко, URL]. Сказочный дискурс содержит в себе весь исторический, культурный и социальный опыт народа и, таким образом, отражает, в некотором смысле, историю, народную мудрость, знания об окружающем мире, а также несет в себе своеобразный этический и эстетический свод правил. Ядро сказочного дискурса формируется народной сказкой в ее жанровых разновидностях (волшебная, бытовая, небылицы и др.), периферия образована несказочными жанрами – быличками, легендами, преданиями (преимущественно этиологическими и мифологическими).

В дискурсивном развитии сказочного произведения особое значение приобретают взаимоотношения между отправителем информации (создателем текста, коллективным автором), самим текстом и получателем информации (читателем, интерпретатором). Следует отметить двунаправленный многовариантный процесс интерпретации, с одной стороны, нацеленный на восстановление интенции автора,

характеризующийся стремлением читателя путем анализа декодировать текст при извлечении исходных смыслов. Насыщенный смыслами полилог коллективного автора, читателя и текста выявляет взаимодействие интенций автора и сложного комплекса возможных интерпретаций текста читателем.

Сказочный дискурс глубоко связан с художественным дискурсом (и является его особой разновидностью), но художественный дискурс (если понимать под ним дискурс художественной литературы) – это во многом творение индивидуальное, в котором реализуются индивидуальные личностные смыслы. В сказочном дискурсе всегда реализуются коллективные смыслы. Другими словами, сказочный дискурс – это дискурс с «двойным» дном.

Таким образом, англоязычный сказочный дискурс можно понимать, как объективированный в тексте речемыслительный процесс, происходящий между коллективным автором и читателем сказочного произведения, передаваемого из поколения в поколение, с другой стороны, условно ограниченный рамками социокультурной и коммуникативной ситуации [Мамонова, 2015].

В Англии народные сказки в древние времена часто рассказывались под музыку, особенно в Ирландии. Во многих ирландских деревнях был свой местный бард, владевший искусством рифмованного рассказа. Самые ранние ирландские манускрипты посвящены преданиям о древнеирландских богах и героях. Самой древней работой признана эпическая сага «*Tain Bo Cuailgne*» «Книга Бурой Коровы», автором которой считается Маэл Муйре. Более поздней работой, относящейся к XII в. считается Лейнстерская книга, рассказывающая о подвигах Кухулина.

Отдельные фрагменты старинного шотландского манускрипта датируются примерно XIV в., тогда как основной корпус его текстов относится к XV – XVI вв. В нем представлены документы по истории Ирландии, а также сага о Кухулине и фрагменты другого героического цикла, повествующего о подвигах Финна, Осина. Встречаются в книге и предания о

более ранних персонажах, чем Финн и Кухулин. Это - Туатха де Данаан, древнекельтский клан богов [Дорджиева, 2017].

Восходя к мифологическим представлениям, сказка не обязательно рождается непосредственно из мифов, она может возникнуть из краткого рассказа о необычайном происшествии, приключившемся с каким-нибудь членом общины и окрашенным его воображением. В сказке получают измененное отражение древние обычаи, обряды, ритуальные действия: загадывание загадок жениху, произнесение обетов при рождении ребенка.

Сильный отпечаток на содержание и сюжет сказок наложило представление о тотеме: чудесном животном – защитнике рода. Далекие отголоски тотемизма звучат в сказках о женах и мужьях в облике животных (The Paddo), а также в сказках, где в роли помощников героя действуют благородные животные (The Wal at the World's End). Большую роль в развитии сказочного сюжета играют всякого рода запреты, восходящие к древнему понятию табу (The Black Bull of Norroway).

Наряду с этими архаическими верованиями, оставшимися в более поздние времена только как смутное, неосознанное воспоминание, в сказках выражены и другие поверья, более новые. Они вызвали к жизни целый ряд сказочных персонажей: драконов, великанов, эльфов, кобольдов, фей, русалок, всякого рода призраков и злых духов, не избежавших в странах Западной Европы известной христианизации, которая, однако, не подавила более архаичную мифологию. Фантастический мир этих существ органически связан в сказке с миром действительным: они равно вымышлены, подчиняются тем же законам, естественным и магическим, они лежат в одной плоскости, и между ними нет границы. В основе такого слияния лежит определенный тип мышления, не разделяющего человека и одухотворенную, персонифицированную природу, объективную реальность и реальность воображаемую, «магическую».

Сказочная фантастика не является однако простым переложением поверий, она создавалась и воображением анонимных творцов сказок,

передавших их изустно один другому от поколения к поколению и соответственно изменявших их (отсюда многочисленные варианты одного и того же сюжета).

Некоторые английские волшебные сказки, приобретая комический оттенок, сближаются с бытовой, фантастика сочетается с юмором – характерной чертой национального склада англичан («Тот Tit Tot»).

В других сказках ощущается влияние легенд. Этот жанр близок сказкам, хотя претендует на достоверность. Обычно легенды связаны с определенным местом и определенным лицом – часто святым или, наоборот, грешником. В них есть своя фантастика, и их структура в известной мере напоминает сказочную: иногда один, а чаще цепь законченных эпизодов показывают испытания героя, которые завершаются по-разному - в зависимости от его личности. Однако есть различие между этими двумя жанрами - разное мироощущение: иногда открыто, иногда подспудно религиозное (хотя и необязательно христианское), которое преобладает в легендах, и аreligiousное в сказке.

Глубинный религиозный подтекст может определить несчастливый конец сказочных историй, близких к легендам: герой своевольно выходит за грань дозволенного, проникает в чуждую человеку стихию, и это приносит ему беду или приводит к гибели. В шотландской сказке «Жена-тюлениха» (The Selkie Wife) распространенный в разных вариантах, европейских и неевропейских, сюжет восходит к тотемистическим представлениям: герой женится на девушке, которая сбрасывает обличье животного или птицы и становится юной красавицей. Обычно в сказках этого типа возникает драматический конфликт: жена находит свое одеяние, спрятанное мужем, и покидает его. Но конец благополучный: она возвращается к нему. В этой же сказке жена навсегда уходит в море.

Поверья легли в основу другого близкого к сказкам жанра - быличек.

Быличками называют короткие одноэпизодные рассказы о необычайных происшествиях – встрече со сверхъестественным существом,

фигурирующим в поверьях, – приключившихся будто бы с рассказчиком либо с человеком, которого он или лично знает, или слышал о нем. Как жанр былички, вероятно, старше сказки, и вполне возможно, послужили ее основой. Со сказками их сближает тематика, пристрастие к фантастике, иногда совпадают содержание и действующие лица. В Британии поверья о феях, эльфах оказали влияние на содержание быличек. Происхождение этих мифологических существ – сложное. По-видимому, они произошли от смешения кельтских божеств и природных духов, карликов германских племен. Христианство наложило на образ этих духов, как и на образ русалок, некоторый отпечаток, но все же, они не превратились в духов зла, а остались творениями промежуточными между раем и адом [Кельтская мифология, 2003:22].

Таким образом, можно сделать вывод, что сюжет английских сказок отражал не только общественно-бытовую сторону жизни людей в разные эпохи, но и их верования.

2.3. Характеристики русскоязычного дискурса сказки

Во многих русских сказках в первую очередь можно выделить такую мировоззренческую категорию, как страх перед Богом и упование на Божью милость как абсолютно совершенную и всемогущую силу: *«Авось Бог поможет»*, *«Не хвались – сперва Богу помолись»*, *«Поели, что Бог послал»*, *«Куда Бог несет?»*, *«Положимся на Божью волю»*, *«Так Бог повелел»*, *«Бог захочет – смерть пошлет»*, *«Бог простит»*, *«Бог тебя принес по мою душу грешную»*. С одной стороны, вера в Бога принимает характер ритуала – важно правильно креститься и класть церковные поклоны. С другой – воля Божия не оставляет места для прагматичных действий – пассивность человека перерастает в то, что ответственность за все возможные варианты социального сценария перекладывается на Бога, сущностно похожего на случайную Судьбу, что находит отражение в русских сказках.

В русских сказках много горя. Однако, часто реакция на горе – не активность в поиске множественной выхода, а пессимистические эмоции. Сказочные герои наблюдают социальное неравенство, однако не проявляют активного сопротивления и борьбы, как ответ на нарушение собственных прав.

Вопрос имущественного неравенства, что лежит в основе общественных потрясений, находит воплощение в наивном сказочном способе, таком, например, как услуга царю или получения богатства от сил природы.

Нескрываемая лень как социальное зло воплощается иногда в образе сына, который работать не обучен, учиться не желает и беззастенчиво требует от родителей кормить его до усов, потом до бороды. Стоит отметить, что родители смиряются с паразитическим способом существования сына и жалуются на него господину или даже отдают царю, проявляя тем самым собственную несостоятельность воспитывать трудолюбие в ребенке, априори видя в высоком чине больше возможностей влияния, сознательно принижая себя до уровня подчиненных не только социально, но и морально. Попытки бедного мирно сосуществовать с богатым, не противодействуя социальному злу активными методами, воплощается в устоявшейся русской мировоззренческой позиции: «Волк есть захотел – так Бог повелел». Наряду со святой милостыней нищему, под которой понимается христианское милосердие, существует святое дело спасения царской дочери от змея как признак глубоко укоренившейся в русском народе мысли о невозможности существования без царя-батюшки, который в народном сознании ставится наравне с Богом по всемогуществу. Концентрация в царских руках богатства и власти воплощена в наивной вере в то, что у царя хватит казны на всех. У царя просят благословения на дорогу в чужие края как у родного отца. Чувство социальной неправды связано с народным пессимизмом, и в понимании спасения важное место занимает мотивы унижения и милостыни [Бердяев, 2011:10].

Сказочное некое царство, некое государство напоминает многовековой самодержавный уклад святой Руси с осознанной невозможностью обездоленным дожидаться законного способа социального равенства и получить социальные блага. Подобный строй порождает мировоззренческую картину, в которой царит обман, жестокость и настроение сожаления. Так, батрак Шабарша – мошенник из мошенников – на вопрос «как жить-поживать, откуда деньги брать» отвечает: надувательством черта, обогащаясь не работой, а хитростью. Солдат получает большие деньги от купцов за правильные ответы на собственные загадки – надувательство купцов сравнивается с общипыванием золотых гусей. Кот называется бургомистром и получает от лесных жителей мясо быка и барана. Небольшой, но прожорливый кот – намек на власть, перед которой склоняется народ.

Социальная мечта об уничтожении панского владычества воплощена в сюжете жестокого физического уничтожения – «медведь корову рвет, как будто черт из господина шкуру дерет». Парадоксально, однако, вместе с жалостью – характерной чертой русского сказочного мировоззрения – является жестокость и грубость. В русских сказках чувство любви очень часто выдавливается чувством сожаления. Гусь, жалея Терешечку, спасает парня от зубов ведьмы. Морозко жалеет несчастную бездомную девушку. Муха-жертва просит паука пожалеть ее детей. Пес жалеет кошку, мужик жалеет козу и пса, когда видит слезы на глазах животного. Юноша проявляет жалость к детенышу щуки, ворона, волка. Мужик жалеет дерево – не рубит его. Однако выделим два существенных момента. Во-первых, отсутствует жалость к старости. Во-вторых, слова сожаления не действуют на волка-хищника. Душевные реакции сожаления, скуки, тоски по своей содержательной глубине создают «особый мир» [Франк, 1992:483]. С. Франк сравнивает русскую душу с космическими безднами и беспорядочным хозяйствованием сил природы; русской душе присуще христианско-платоническое мировосприятие [Франк, 1992:485].

Человеческая злость в русских сказках – не только реакция на ненадлежащие материальные условия существования и, как следствие, – ощущение бессилия, но и недостаток воспитания и культуры общения. Даже мифическая Баба-Яга страдает от злобы людей – кто-то по злобе ей подмешивает землю в мак. Люди, которые не боятся Бога и не стесняются брата, – те, о которых сказка говорит: «толкнуть есть кому, а приветливо отнестись – никого нет». Дуализм мышления можно объяснить антагонизмом восточного и западного начал, борьбой языческой дионисийской стихии с аскетически-монашеским православием, что приводит к противоположным качествам народного характера: деспотии и анархизму, жестокости и человечности, мессианству и безбожному нигилизму, осознанию достоинства и коллективизму без лица, наглости и смирению [Бердяев, 2011:7].

Вопрос добра и зла решается в русских сказках в пользу добра, однако интересно рассмотреть, какие формы зла и каким образом наказываются. Ненасытное желание стремительного богатства и незаслуженного социального уважения – господа превращаются в бургомистров, потом – в полковников, потом – в генералов, царей и даже в богов – приводит к преобразованию людей, например, в медведей. Жадность человека, который не делится с другими, заканчивается гротескной по бессодержательности смерти мужа: он в буквальном смысле давится деньгами. Тщеславие понимается, прежде всего, как несоблюдение общепринятых норм поведения среди неимущих слоев: честным людям слова не бросит. Предательство братьев карается их изгнанием. Недобрых людей съедает медведь. Зло или бедствие изображается в образе тощей кривой одноглазой женщины, которая аналогична образу злой жены с длинной, черной косой. Страх перед злобною женщиной заставляет безвольного мужа оставить родную дочь в морозном лесу. У мачехи, которая издевается над падчерицей, родная тетя – Баба-Яга. Мышь – олицетворение природы – выносит смертельный приговор недоброй никчемной и ленивой девушке. Злой судьбой считается одинокая жизнь в

старость. Слишком критическое отношение к будущей жене или мужу не способствуют созданию брака.

Образы нечистой силы – Бабы-Яги, Ведьмы, Чуда-юда, Змея, Кощея Бессмертного, Лешего, Черта – представляющих мир мертвых, или потусторонний мир. Головы Чуда-юда олицетворяют социальные проблемы, с которыми трудно справиться, ведь они вырастают снова. Люди попадают в потусторонний мир через проклятие родных. Образ Нечистого вполне человеческий: Черт живет в каменном доме. В мире мертвых добро и зло меняются местами: пепел Черта превращается в золото в мире людей. В наивном народном сознании несчастья приносит Лукавый. Противостояние мира живых и мертвых, или, вероятно, мира крещеных и некрещеных проявляется через слова Бабы-Яги, которая называет юношей незванными-непрощенными, а благословенную девушку выгоняет. Природные помощники – Кот, Мышь, Рябая Корова – дают нуждающемуся человеку щетку (символ леса), гребенку (символ гор), полотенце (символ реки), молодильные яблоки (символ здоровья) как защиту от ведьмы. Человеку помогает природа (Коровушка – матушка), если человек бережно относится к ней. Христианское благословение матери и языческая кукла – суть Божий покров, трансцендентная помощь и защита социально униженных и неимущих. Соборное «мы-философия» русских сказок противостоит «я-философии» западных. Церковь выступает как «божественная кровь», которая несет «реальность мистического тела Христова» [Франк, 1992:488].

В русских сказках неоднозначное отношение к воровству. Осмеян обществом жадный господин и лицемерный поп – разрешенные объекты краж. Зато разрешается воровать мужу, который ворует от безысходности и бедности. Кража ребенка медведем оправдывается, ведь таким образом он помогает собаке не умереть с голоду и вновь завоевать доверие хозяев.

В сказках состоятельные слои сами побуждают бедных воровать. Кража, перерастая форму социальной игры, становится работой – господин платит за социальные развлечения. После того, как батрак ворует у

господина сапоги, следующие задания от господина такие: суметь украсть быка, жеребца и старого попа. Гуси–лебеди крадут детей. Сказочный Змей и Кощей Бессмертный воруют женщин царского рода. Семь братьев Семенов среди умений стрелять, плавать и лечить владеют умением воровать. За похищение заморской царской дочери Царь повышает социальный уровень братьев – делает их боярами.

Справедливо считают, что русские не социализированы в западном смысле, и суждения о кражах и частная собственность находятся в плоскости личных отношений, а не социального института юридического договора [Бердяев, 2011:51].

В русских сказках добром считается отсутствие горя, сытная и свободная жизнь, наживание добра (денег или ума), женитьба на хорошей девушке, знатный зять. Проблема добра и зла в русских сказках перерастает в проблему правды и лжи. Так, смысл человеческой правды может вкладываться в уста собаки: она пессимистически замечает, что люди ее кормят, когда у нее есть сила; собака теряет силу – люди ее прогоняют.

Люди осознают, что физическая сила – главный ценностный привлекательный признак, без которого выполнение тяжелой домашней и барской работы невозможны. Правда писаря и судьи состоит в том, что для них лучше жить кривдой. Кривда выкалывает глаза правде. Интересно, что правда – мужского рода – женится на царской дочке. Идеалистическое мировоззрение русского народа не видит возможности господства правды, то есть справедливости, среди малоимущих и беззащитных и связывает истинный социальный строй с государственным монархом. Слово «правда» содержит в себе истину, моральное и естественное право, Логос, живет конкретно-онтологическое понятие, высказывание религиозного поиска спасения [Франк, 1992:490].

В русских сказках Царь – обязательный участник социальных отношений. Царский сын не приучен к труду. Царских детей не казнят. Царь – пассивный функционально размытый персонаж, который советуется с

дураком. Народные защитники царя – Ерема, Фролка – сидень, солдат – пьяница – представляют крестьянство и армию. Никанор – богатырь – символический образ народа, которого Иван-Царевич выпускает на волю – помогает разбить вражеское войско. Народное сознание допускает потерю царем власти исключительно обманно-насильственным способом. В сказке одновременно происходит свадьба царя и казнь самозванца.

Идея самозванства – чисто русское явление, граничащее с пророчеством, благодатью духа святого [Бердяев, 2011:16]. Идея власти, которой следует подчиняться, находит воплощение в вопросе, который решают Иван – Быкович, Иван – царский сын и Иван – сын поварихи: кто будет большим братом?

Необъятная сила царской власти простирается в сказках и на природу: животные несут Ивану-Царевичу не только молоко, но и собственных детей. Несмотря на индивидуальные сказочные действия героя-освободителя, русской сказочной картине мира в определенной мере присущи коллективные действия. Русскому мышлению чужды «представления о индивидуальную личностную сферу, которая заключительная сама в себе», или «индивидуалистический персонализм» [Франк, 1992:486].

Наивное сказочное сознание представляет царя как равного народу во время личной беды правителя: Царь лично просит Никиту Кожемяко вызволить царскую дочь. Защита государства воспринимается по-разному социальными прослойками: белянки (дворянки), рыжики (богатые мужики), волнушки (господские кухарки) и опять отказываются воевать, зато грузди (дружные парни, то есть неимущие слои) воюют с врагом. Царь за бывалого солдата познает мир: «высоко ли небо от земли?», «Широкая земля?», «Глубокая земля?».

Следует сказать, что Иван-Царевич по сравнению с Иваном-Дураком – слабохарактерный, хотя и наделенный властью, персонаж, который плачет, встретившись с жесткими реалиями нецарской жизни. Единственное царское занятие – охота. Антитеза царского (богатого) и земного (бедного)

существования находит воплощение в образе царского сына, который живет в тереме в сестры Солнца. Ведьма остается внизу, среди грешных людей, царь – наверху, высоко, далеко и недоступно для народа. В общем, народ несет службу царю, и именно за службу или за услугу себе, а не государству, царь награждает подданных. Особенность государственности русского народа – не светско-политическая идея, а монархия с «убедительной национальной идеей царя-батюшки» – носителя религиозного единства и религиозного стремления российского народа к истине» [Франк, 1992:489].

Сказочные Иван-дурак и Заморышек – самые молодые из братьев. Иван наказывает лицемерного попа, иронично-неуважительно обращаясь к служителю церкви: «Терпи, спасен будешь». Глупый, на первый взгляд, Иван не поддается простой интерпретации. По нашему мнению, он концентрирует в себе противоречия русской ментальности: жестокость и милосердие, внешнюю чужаковатость и внутреннюю мудрость. Русский дух живет под влиянием крайностей: «Или все, или ничего – вот его девиз» [Франк, 1992:491].

Русский народ – чрезвычайно «поляризованный» с присущими ему ментальными противоположностями [Бердяев, 2011:5]. Иван делает неприемлемые с точки зрения здравого смысла вещи: сидит на печи и ловит мух, кормит собственную тень, солит воду в реке, надевает на пни горшки. Однако, в уста Ивана-дурака укладывается критика власти: посадили меня на воеводство судить да рядить, а я ни судить, ни рядить не умею (имплицитно власть называется глупой). У Ивана достаточно хитрости, а, возможно, и отчаянной отваги, чтобы в социальных условиях унижения собственного достоинства и общественного отчуждения повернуть ситуацию в свою пользу. Дружба братьев напоминает дружбу сказочных козла и барана: сена клоч – поровну, а вилы в бок коту.

Сказочные мировоззренческие установки, связанные с христианским смирением и незлобностью, заботливым отношением к природе: береза по глазам будет бить – следует перевязать ее лентой, собаки набросятся – надо

дать им хлеба. Здравомыслящий кот наставляет младшего и любопытного петуха не выходить из дома. Дочь получает совет быть умной и беречь брата. Сказки предостерегают, что в чужой стороне следует жить с оглядкой. Баба - Яга ест слишком любознательных – не всякий вопрос к добру ведет, много знать – скоро состариться. Не следует спешить с ответом: утро вечера умнее. Не следует хвалиться: не поймав ясна сокола, рано перья ощипывать.

Если говорить о супружеской жизни, то в русских сказках однозначно преобладает ценность семейных отношений: и в самом раю трудно жить одинокому; женился – навек поклялся. Русскому сознанию не присуща индивидуалистическо-моралистическое понимание этики, и под «благом» понимаются не ценности, а порядок или принцип, то есть религиозно-метафизическая основа для человеческой жизни и космического мироздания [Франк, 1992:490].

Социально-этические вопросы решаются в пользу золотого правила морали: как аукнется – так и откликнется. Однако, национальный привкус вносит идея хищнической несправедливой власти, далекой от нужд народа: баран натворит беды в группе, а виновата овца. С языческим праздником, а значит, с весельем и беззаботностью сравнивается счастливое существование: не жизнь – масленица.

Русские сказки осознают, что на свете много дураков: битый небитого везет; сатана может понравиться лучше ясного сокола; от глупого хвоста и голова пропадает. Неопределенность странствий сказочных персонажей – от зимы лета искать – можно интерпретировать и как равнодушие к собственной судьбе, и как желание скрыть истинную цель поисков, недоверие к окружающим.

Таким образом, русские не скептики, а догматики, которым трудно дается понятие относительного при склонности к философствованию относительно Бога, смысла жизни, добра и зла.

Выводы по второй главе

Сказка является литературным жанром, возникшим из народного творчества, который характеризуется включением ирреальных персонажей, событий и условий (пространство, время, обстоятельства); наличием многозначных символических образов и метафор; строгой определенностью сюжетного сценария, сформированного на общей базовой интенции, которая выстраивается в зависимости от представлений о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки; отношения к тому или иному герою или явлению, как архетипическому.

Сказочный дискурс глубоко связан с художественным дискурсом (и является его особой разновидностью), но художественный дискурс (если понимать под ним дискурс художественной литературы) – это во многом творение индивидуальное, в котором реализуются индивидуальные личностные смыслы. В сказочном дискурсе всегда реализуются коллективные смыслы. Другими словами, сказочный дискурс – это дискурс с «двойным» дном.

Сказочный дискурс можно понимать, как объективированный в тексте речемыслительный процесс, происходящий между коллективным автором и читателем сказочного произведения, передаваемого из поколения в поколение, с другой стороны, условно ограниченный рамками социокультурной и коммуникативной ситуации.

Сюжет английских сказок отражает не только общественно-бытовую сторону жизни людей в разные эпохи, но и их верования.

В русских сказках находят воплощение образы как реальных, так и мифических народных освободителей – Никиты Кожемяки, Ивана-Царевича, Ивана-дурака. Русская сказочная картина мира характеризуется пассивно-мечтательным социальным поведением подданных «царя-батюшки». Противоречивый русский национальный характер вбирает в себя как проявления милосердия, так и жестокость, а также языческие представления

и православные традиции, невежество и талант народных мастеров. Поиски правды в русских сказках имеют под собой социально-экономическую подоплеку. Русские сказки тесно связаны, с одной стороны, с православной обрядовостью, с другой – с насмешливым отношением к представителям церкви, чье лицемерие и жадность подвергаются критике.

Глава 3. Сопоставительное исследование

3.1. Методология сопоставительного анализа дискурсивных особенностей

Лингвистика до конца XX века прожила под тезисом: «изучать язык в самом себе и для себя» (слова, приписываемые Ф. де Соссюру). «Автономная лингвистика», пыталась объяснить язык как явление без опоры на внешние, то есть, социальные, психологические, индивидуальные и другие факторы, которые стыдливо именовались «экстралингвистическими».

Вместе с тем технологические потребности современности (лингводидактика, перевод, лингвистические технологии в различных социальных сферах и т. п.) постепенно вывели исследование функционирования живого организма языка из тени. Появился и стал *Klangwort* термин «лингвистика языкового существования», язык стал изучаться, «как сплошная среда, вне которой и без участия которой ничто не может произойти в нашей жизни» [Гаспаров, 1996:5]. Как справедливо отмечает Н. Н. Болдырев, «чтобы объяснить, как устроен язык и как он используется, необходимо выйти за пределы самой языковой системы и связать её со всем тем, что мы знаем о восприятии, о памяти, о поведении человека и т. д.» [Болдырев, 2001:12]. Человеческое поведение, в первую очередь, включает дискурсивные практики, как основу организации, категоризации, архивирования и интерпретации человеческого праксиса в целом.

В сопоставительном языкознании, окончательное методологическое формирование которого также происходило во второй половине прошлого столетия, в разной степени изучаются выделяемые на данный момент уровни языка. Наиболее разработана контрастивная грамматика, достаточно много работ по сопоставительной лексикологии, есть работы по контрастивной фонологии, и даже по сопоставительной стилистике текста. Что же касается

дискурса, то, как таковое, сопоставительное дискурсоведение находится в стадии формирования, как и сама теория дискурса.

Поскольку дискурс считают ещё одним уровнем языка или, по крайней мере, уровнем анализа языка, известны такие традиционные его уровни как фонологический (минимальная единица: фонема) – морфологический (морфема) – лексический (лексема) – синтаксический (словосочетание или предложение). В таблице 3.1 показаны основные единицы анализа дискурса.

Таблица 3.1 – Единицы анализа дискурса

Уровень членения дискурса	Единицы устного модуса дискурса	Единицы письменного модуса дискурса
стратегический	коммуникативное событие	текст
топикальный	коммуникативный эпизод	абзац
оптимальный	диалогическое единство	сверхфразовое единство
тактический	реплика, ход	сверхфразовое единство
минимальный	высказывание	фраза, предложение
дотекстовый	речевой акт	речевой акт

Определение дискурса как сферы анализа языковых явлений, как видно, требует и определения его минимальных единиц. Таковыми обычно признаются высказывание или фраза, входящие в диалогическое единство (устный модус дискурса), либо единство сверхфразовое (письменный модус дискурса). Есть и единицы более высокого порядка: коммуникативный эпизод (фрагмент) и дискурсивное событие (текст). Терминология может быть различной [Макаров, 2003:180], но сохраняются три основные ступени анализа: высказывание – объединённая по дискурсивным параметрам группа высказываний – тематическое единство высказываний. В Таблице 3.1 предпринята попытка сопоставить единицы анализа письменного и устного модуса дискурса и определить наименование соответствующего уровня анализа.

При этом вторую ступень анализа (соединение высказываний в единство) считают микроуровнем, а третью (все, что за пределами

С. Д. Кацнельсона [Кацнельсон, 2002:123]. Есть, вероятно, универсальные и идиоэтнические особенности и в структурировании дискурса. Наличие универсальной базы и идиоэтнических типов даёт основание для сопоставления дискурсивных процессов в различных лингвокультурах.

3.2. Сопоставительный анализ русских и английских сказок

Метафорическое осмысление действительности можно по праву назвать одним из самых древних способов познания мира. В результате наложения сущностей одного феномена на другой неизбежно возникают новые понятия и концепции. Сказочный дискурс является ярким тому доказательством. Первые сказки развивались из тотемических мифов и рассказов древних охотников о действительных событиях, перемешанных с выдумкой. В них отразились древние представления человека о природе: анимизм, антропоморфизм и тотемизм. То, что мы традиционно воспринимаем как незатейливое повествование для детей, в действительности представляет собой попытку объяснения окружающей действительности путем наложения особенностей животного и растительного мира, а также мира вещей на уклад жизни социума.

Смещение сущностей разных понятий и концепций лежит в основе теории концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера. Ж. Фоконье в книге «Mappings in thought and language» объясняет функционирование концептуальных сетей нашего сознания сложной структурой аналогических и метафорических отображений, играющих ключевую роль в синхроническом конструировании значения и в его диахронической эволюции. Часть таких отображений настолько укоренилась в нашем сознании и языке, что мы их сознательно не замечаем, другая же часть воспринимается как нечто непривычное и оригинальное [Fauconnier, 1997:186].

Под концептуальной интеграцией ученые понимают сложный когнитивный процесс, происходящий неосознанно в результате сопоставления двух независимых друг от друга явлений или понятий и соединяющий в общем счете четыре ментальных пространства: два исходных пространства (*input spaces*), одно общее пространство (*generic spaces*) и смешанное пространство (*blended space*), или бленд (*blend*).

Бленды образуются за счет проекции общего пространства, проекции некоторых элементов исходных пространств, не вошедших в общее пространство, и добавочных элементов, определяющихся фоновыми знаниями, когнитивными и культурными моделями.

Аналогичные процессы происходят и в сказочном дискурсе. Для того чтобы понять, как процесс концептуальной интеграции функционирует в сказочном повествовании, достаточно взять одно исходное пространство и проанализировать его взаимодействие с другими. Для точности суждений обратимся к самому распространенному и уникальному пространству, служащему неисчерпаемым источником формирования новых смешанных пространств и являющемуся одним из ключевых понятий любой культуры, - ментальному пространству «женщина».

Сказки наряду с мифами являются одним из древнейших произведений творческой мысли. Их возникновение приходится на то время, когда человек еще не отделял себя от животного мира и не считал центром Вселенной, но в то же время концептуализировал окружающую действительность сквозь призму своего сознания. Возможно поэтому антропоморфность в сказках выражается в основном за счет переноса человеческих особенностей на животный и растительный мир.

Природоморфные метафорические проекции моделируют образ женщины по принципу так называемого зеркального отражения: с одной стороны, природе и ее атрибутам приписываются антропоморфные свойства, такие как черты характера, манера поведения, особенности жизни женщины; с другой – природные образы проецируются на «прекрасную половину

человечества», наделяя ее характеристиками природных явлений, стихий, животного мира.

Сказочные образы с женской символикой возникли не случайно. В их основе заложены традиции и верования предков, но эти представления претерпели метафорические трансформации, которые можно объяснить сложным когнитивным процессом - концептуальной интеграцией.

Например, хорошо всем известный образ Царевны-лягушки получен не иначе как с помощью совмещения двух понятий – *женищина* и *лягушка*:

Иван-царевич лёг спать, а лягушка прыгнула на крыльцо, сбросила с себя лягушечью кожу и обернулась Василисой Премудрой, такой красавицей, что и в сказке не расскажешь [Нечаев, 1956:73].

Почему же такое проекционное отображение стало возможным? Женская символика лягушки подробно расписана в книге А. В. Гура «Символика животных в славянской народной традиции». Он говорит о том, что «из-за сходства лягушачьих лап с человеческими руками считают, что лягушка в прошлом была женщиной» [Гура, 1997:381].

По представлениям славян, хтонический характер образа лягушки и ее принадлежность к подземному миру обуславливается особенностями биологических повадок. Из-за тонкой кожицы, быстро высыхающей на солнце, лягушки днем прячутся, а по ночам и в дождь вылезают из своих убежищ. Достаточно вспомнить, что Царевна-лягушка сбрасывала свою шкурку только ночью.

Наравне с мышами, жабами, змеями, насекомыми и науками, лягушек в древности причисляли к нечистым животным. Считается, что они использовались в магических обрядах. Снова прослеживается параллель со сказочными сюжетами. Негативное восприятие образа Царевны-лягушки обуславливается ее связью с нелицеприятными существами, такими как Баба-Яга и Кощей Бессмертный (во многих сказках Царевна-лягушка приходится им дочерью):

Стоит избушка; он вошел в нее. Там сидит старушка и спрашивает

его: «Что, Иван-царевич, дело пытаешь или от дела лытаешь?» Иван-царевич говорит: «Ищу лягушку, жену свою». Старушка говорит: «Ой, Иван-царевич! Она тебя хочет извести; я ее мать» [Нечаев, 1956:199].

Несмотря на то, что лягушки всегда считались воплощением внешнего уродства, в славянских поверьях они воспринимались как существа мудрые и хитрые:

*А лягушка **хитрая** только их провела, тотчас тесто из печи выгребла, всё очистила, замазала, будто ни в чем не бывало...* [Афанасьев, 1982:261].

*Василиса Премудрая **хитрей**, мудреней своего отца уродилась* [Нечаев, 1956:196].

Процесс смешения исходного пространства «женщина» с зооморфными ментальными пространствами наблюдается и в английском сказочном дискурсе.

Самое загадочное и таинственное животное, с которым когда-либо олицетворялась женщина, - это кошка. Красота, изящество, грациозность, независимость, хитрость, способность в долю секунды перемещаться с одного места на другое тысячелетиями завораживали и привлекали людей.

Но едва ли, кроме Англии, есть страна, где кошку почитают как человека. На Туманный Альбион животное завезли римляне. Во времена англосаксов продажа кошек регламентировалась законодательством, причем их стоимость составляла значительные суммы. Кроме того, протекция кошек обеспечивалась специальными законами - за кражу и убийство животного назначалось серьезное наказание. В те времена кошки даже состояли на государственной службе — они охраняли королевские амбары и зернохранилища от грызунов.

В книге В. Бауэра, Н. Дюмоту и С. Головина «Энциклопедия символов» говорится о том, что кошка всегда сопровождала Фрею, англосаксонскую богиню любви и брака, позже отождествляемую с королевой ведьминоного шабаша. В английских народных поверьях ведьмы, равно как и повитухи, неизбежно имели при себе «умную черную кошку»

[Бацуэр, 1998:245].

Во времена Средневековья, когда развернулась крупномасштабная охота на ведьм, кошек подвергли демонизации и в Англии. Их стали считать ведьмовским отродьем и казнили вместе с женщинами, обвиненными в ведовстве. Если повреждение, нанесенное кошке, вызывало аналогичное повреждение у женщины, то последнюю считали слугой дьявола. Реабилитировали этих животных в Англии в XVIII в., где до сих пор они находятся в огромном почете. Неудивительно, что черная кошка, являющаяся предметом многих суеверий в других странах, здесь пользуется большим уважением.

В связи со своей ролью в истории и в жизни англичан, образ кошки в английском сказочном дискурсе довольно распространен. За редким исключением героем сказочного повествования становится кот, а не кошка («The King of the Cats»), или бесполое животное с обращением «it» («The Cottager and his Cat»), в остальных же случаях упоминается именно женский персонаж.

В Англии всегда почитали белых кошек. Считалось, что животные этого окраса лечат своей энергетикой, поэтому белых кошек продавали в аптеках. В волшебной сказке «The White Cat» кошка частично выполняет функцию лягушки в русском сказочном дискурсе. Данная аналогия прослеживается и в сюжетной линии, и в атрибутах самих героев сказок. Один из трех братьев попадает, как говорится в русских сказках, в «дремучий лес», но наталкивается там не на «избушку на курьих ножках», а на великолепный замок с золотыми дверями и фарфоровыми стенами, по воле случая оказывающийся кошачьей обителью:

Instantly the door opened, and in came a tiny figure covered by a long black veil. It was conducted by two cats wearing black mantles and carrying swords, and a large party of cats followed, who brought in cages full of rats and mice. At first, the astonished prince thought he was dreaming, but the little figure came up to him and threw back its veil to reveal the loveliest little white cat imaginable. She

looked very young and very sad, and in a sweet little voice that went straight to his heart she spoke to him [Jacobs URL].

Женская красота и загадочность прослеживаются в таких эпитетах, как «*the loveliest little cat imaginable*», «*a lovely princess*», «*mysterious cat*».

Кошка, как и царевна-лягушка, три раза приходит на помощь главному герою. В английской сказке также подчеркивается и мудрость главной героини. В основном с помощью лексики *wise* и сравнительной степени прилагательного *clever*. «*She was **cleverer** than a cat has any right to be*». Таким образом, даже на языковом уровне создается впечатление некоторого сходства образа женщины-кошки с образом царевны-лягушки: «*Василиса Премудрая **хитрей, мудреней** своего отца уродилась*».

Современная ассоциация с «Catwoman» связана, прежде всего, с фильмами о женщине-кошке. Однако, если провести обратную метафорическую проекцию на когнитивном уровне, то она приведет сначала к героине одноименных комиксов и только потом - к образу, вышедшему из народных английских сказок. Последний в итоге будет иметь мало общего с проекционным отображением голливудского персонажа, несмотря на то, что образ женщины-кошки первоначально возник именно в сказках.

Другой сказочный образ, получивший на разных стадиях развития культуры и в разных национальных традициях многочисленные вариации, - змея. Это одно из самых противоречивых созданий природы в символике разных народов. Змея может олицетворять жизнь и смерть, свет и тьму, добро и зло, мудрость и слепую страсть, исцеление и яд, отрицательное и положительное начало. Она сопровождает практически все женские божества по всему миру и часто изображается либо у них в руках, либо обвивающей их вокруг них.

Ю. Д. Дмитриев отмечает, что культ змей у славян вырос из древнего тотемизма. Раньше даже существовало поверье: «души умерших переселяются в какое-либо животное, в частности - в змей» [Дмитриев, 1998:16].

В энциклопедии «Славянская мифология» сказано, что «женская символика змеи отражена в южнославянских поверьях о превращении змеи в девушку, в легендах и заклинаниях» [Славянская мифология, 2002:187].

Именно данное поверье нашло свое отражение в русском сказочном дискурсе:

«Казак, добрый человек! Избавь меня от смерти». - Как же тебя избавить? Кругом пламя, нет к тебе подступу». - «Сунь в огонь свою пику; я по ней выберусь». Казак сунул пику в огонь, а сам от великого жару назад отвернулся. Тотчас красная девица оборотилась змеею, влезла на пику, скользнула казаку на шею, обвилась вокруг шеи три раза и взяла свой хвост в зубы [Афанасьев, 1982:268].

После принятия христианства на Руси змеи обрамляли изображения святых и считались непрямым их атрибутом. Таким образом, змеепоклонничество занимало важное место в жизни славян.

Помимо символики змеи, господствующей в культурной традиции, в сказочном дискурсе отразились и физиологические особенности пресмыкающегося. Например, способность этого хладнокровного существа жить практически во всех жизненных пространствах Земли и целиком заглатывать крупную добычу, но размерам часто превышающую толщину его туловища. Например, сказка «Катигорошек»: *«Нагоняет она обратно, видит он [Катигорошек], что она близко, и бросил ей в рог три скалы. Опять змея полетела до синего моря воду пить»* [Нечаев, 1956:236].

Змею нередко отождествляют с другим сказочным персонажем - драконом. С культурной точки зрения это не совсем верно, так как змея является неотъемлемым атрибутом русской культуры, а дракон - китайской. Тем не менее образ дракона встречается во многих английских легендах и сказаниях, но если в них он представлен в мужской ипостаси как исключительно отрицательный персонаж, то в сказочном дискурсе дракон олицетворяет женское начало и несет в себе положительную оценочную характеристику.

Мифы, легенды, сказки, в которых фигурируют драконы или змеи, наделяют их положительными или отрицательными качествами, в зависимости от культурной традиции, составной частью которой эти персонажи являются. Поэтому образ дракона, как и образ змеи, невозможно охарактеризовать однозначно даже внутри одной культурной ветви. В любом случае эти персонажи не следует смешивать. Они образуют разные исходные пространства, формирующие отличные друг от друга бленды.

В консервативной Англии, которая чрезвычайно бережно относится к своему прошлому, включая дохристианскую историю, красный дракон является национальной эмблемой Уэльса. Сам же топоним Уэльс происходит от имени древнего европейского бога Велеса (Велса, Уэлса), связанного со змеиной природой [Шамянина, 2010:63].

В английской сказочной традиции отождествление женщины с драконом – достаточно распространенное явление. Как правило, это отождествление связано с превращением молодой красивой девушки в чудовищного, извергающего пламя монстра.

В результате в английском сказочном бленде происходит слияние внешних черт женщины и дракона: *The queen has turned her stepdaughter into a loathsome, flame-breathing dragon* [Turner, 2014:53].

Нельзя не отметить, что вновь контрастная внешность двух прототипов бленда передается за счет ряда эпитетов. Привлекательность девушки описывается исключительно прилагательными в превосходной степени *the loveliest of her kind, the fairest lady in the world* и сравнением *like a wild rose*. Антонимичная же ей сущность отражена прилагательными с отрицательной коннотацией *loathsome dragon, dreadful dragon*, а также сравнительным оборотом *so big and fat round as two-three girt oaks*. Драконьи черты выражены повтором итеративных глаголов:

*And when her maidens came in to dress her in the morning they found **coiled** up on the bed a dreadful dragon, which **uncoiled itself** and came towards them. But they ran away shrieking, and the Laidly Worm **crawled and crept, and crept***

and crawled till it reached the Heugh or rock of the Spindlestone, round which it coiled itself [Kerven 2008:115].

Таким образом, в сказочном дискурсе представлено особое соотношение фантазии и реальности, границу между которыми можно провести, опираясь на теорию концептуальной интеграции. Если принять во внимание культурные особенности, то становится понятно, почему главные героини русских и английских сказок с похожим сюжетом репрезентируются разными зооморфными символами. Смешение антропоморфных и зооморфных ментальных пространств свидетельствует об остатках в английском и русском сказочных дискурсах тотемистических и анимистических представлений древности.

В народной сказочной традиции сложились специальные показатели неправдоподобия (шутливо-абсурдистского, алогичного характера). Чаще всего они встречаются в зачинах или в концовках сказок. Например, зачин русской сказки, записанной в 30-х гг. XX в.:

«В некотором царстве, в некотором государстве, в том, в котором мы живем, под номером сядьмым, иде мы сядим, снег горел, соломой тушили, много народу покрушили, тем дела не ряшили» [Мечковская, 2008:92].

Особенно такие присказки характерны для волшебной сказки:

«На море-океане, на острове Кидане растет дуб – золотые маковки, на нем котбаюн идет вверх – песню поет, вниз – сказки говорит» [Померанцева, 2012:41].

Традиционный алогичный зачин прослеживается и во многих английских народных сказках (“Jack and his golden snuffbox”, “The well of the world’s end” и так далее):

“Once upon a time, and a very good time it was, though it was neither in my time nor in your time nor in any one else’s time”.

Шуточный зачин наиболее распространен в сказках о животных, например, в сказке “The Story of the Three Little Pigs”:

*“Once upon a time when pigs spoke rhyme
And monkeys chewed tobacco,
And hens took snuff to make them tough,
And ducks went quack, quack, quack, O!”*

Такие зачины сразу уводят в особый, волшебный мир со своими сказочными канонами.

Концовка же сказки с такими формулировками, как:

«Вот и сказка вся, дальше врать нельзя»,

«И я там был; мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало»,

“And they all lived happy and died happy, and never drank out of a dry cappy” (из сказки “Kate Crackernuts”),

“And that’s just about the end of my tale, except to tell you this, my friend: if you believe even half of this fi ne old nonsense, you’re more of a fool than I am!” (из сказки “The king of England’s three sons”) – символизируют возвращение к реальной действительности.

Следовательно, сказочный дискурс имеет дело с личностью, с реализацией ее желаний. Он субъективен, поэтому его герои – люди, а не божества и не святые. Источником вымысла является материализованная реальность, которая преобразуется в сознании человека в нестандартные формы.

В нестандартных формах в сказочном дискурсе представлено и пространственно-временное членение повествования. Сказки отражают индивидуальную ориентацию в пространстве и во времени и социальную категорию пространства, символизирующую территориальную организацию нации. Сказочная концепция времени соотносится с тем, что сказка всегда подразумевает генезис, становление, жизнь во времени, действие, историю, повествование.

В народной сказке нет барьеров между фрагментами времени, частями пространства. Действие совершается в некоторое время в тридевятом царстве, в тридесятом государстве, герои лишены исключительных

характерных признаков и похожи один на другого. Движение всегда молниеносно, оно никогда не обрисовывается полностью, обычно двумя-тремя словами: *«ехал долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли»*. Не в стиле сказки и подробное описание самого кульминационного момента – боя, что, например, характерно для героического эпоса или современных блокбастеров.

Границей сказочного времени служат специальные словесные формулы в виде ироничных присказок (нехарактерных для английских сказок), следующих в начале (для того чтобы подготовить и заинтересовать аудиторию, приобщить ее к ирреальной атмосфере) и в конце повествования (с целью отделить сказку от реальной жизни и вернуть слушателя в действительность). Присказка и концовка служат своего рода обрамлением для сказочного сюжета. Концовка сказки всегда имеет счастливый исход.

Для того чтобы получить полное представление о структуре народной сказки, процитируем одну из известных присказок, по Н. И. Кравцову. Так, сказка «Иван Сученко и белый Полянин» имеет присказку:

«Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море, на океане, на острове Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут – похваляются, сами собой забавляются; были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка будет впереди» [Кравцов, 2003:108].

За присказкой, которая бывает далеко не у всех сказок, следует зачин, начинающий повествование. Зачин говорит о времени и месте действия, обстановке, действующих лицах, т.е. представляет собой своеобразную экспозицию. Время и место действия, о которых говорится в зачине, неопределенны, более того – фантастичны [Кравцов, 2003:108].

Формула зачина *«в некотором царстве»* указывает на пространственную неопределенность места действия. В сказках других народов ей соответствует неопределенность во времени: *es war einmal*

(немецкое «некогда было»); *once upon a time* (английское – «однажды, в некоторое время»); *il y avait une fois* (французское – «однажды было») [Пропп, 2000].

При переходе от одной сюжетной линии к другой или даже от одного эпизода к другому также встречаются известные клише («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «утро вечера мудренее», «это оставим, а другое начнем», «no sooner said than done» и т. п.), которые зачастую тормозят развитие действия.

Они останавливают его там, где особенно заметен разрыв между длительностью событийного времени и быстротою рассказа об этих событиях.

Устойчивые формулы существуют и для целого ряда описаний и положений (седлание коня, описание поездки, избушка на курьих ножках, удивление кощея при появлении в его дворце богатыря – «русский дух», «Русью пахнет» и т. п.). В английских сказках они не так разнообразны, наиболее известной формулой является рифмованный аналог русского выражения «тьфу-тьфу, русским духом пахнет»:

“Fee, fi, fo, fum!

I smell the blood of an Englishman!

Be he alive or be he dead,

I’ll grind his bones to make me bread!”

Сказка иногда имеет и специфичную концовку, обладающую шуточным характером и рифмованной структурой. Она переключает внимание слушателей от сказочного мира к реальному: «*А Мартынка и теперь живет, хлеб жует*». Концовка может включать в себя заключение или вывод: «*Стали они жить благополучно – в радости и спокойствии, и теперь живут, хлеб жуют*»; «*Иван-царевич простил ее и взял к себе; стали все вместе жить-поживать, лиха избывать*» [Кравцов, 2003:109]. В английском языке традиционными примерами концовки могут быть: “*They all lived happily ever after*”; “*And there they all lived for many more years, in*

glory and in peace”; “I was asked to the wedding, but by the time I got there there was nothing left but a peascod, so I jumped on it and tobogganed home”.

Концовка русской сказки обычно, как и присказка, шутлива, ритмична, рифмована и произносится быстро. Ее цель – перевести внимание слушателя от мечты к действительности. В одних концовках герои как бы остаются в их сказочном мире: «Стали жить-поживать, да добра наживать». В других сказочник обращает внимание на себя, как на личного очевидца сказочных событий: *«И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало»*. Концовку английской народной сказки характеризует связь с действием. К примеру, сказка «The Could Lad of Hilton» («Мерзлячок из Хилтона»), где концовкой будет: *«Here’s a cloak, and here’s a hood. The Could Lad of Hilton will do no more good. And with that it vanished, and was never seen or heard of afterwards»*.

Законы сказочного жанра заключаются в особенности внешности и социального положения героя сказок, обращении к числовой магии и магии волшебного слова.

Сравнив эти законы, можно увидеть, что в русских народных сказках героями являются царики, царевны: *«Жил-был царь, и было у него три сына»*, тогда когда в английских сказках герой бедный: *«Peter works on a farm»*.

Знакомясь с бытовыми английскими сказками нельзя не заметить, что их герои не стремятся стать самыми лучшими, в отличие от персонажей русских сказок, а хотят просто остаться в живых и избежать неудачи. В русских сказках почти обязательно встречается троекратное повторение. Так, в сказке «Кощей Бессмертный» Иван-Царевич трижды ходил к своей матери.

В английской сказке Питер (Peter) тоже три года работал на фермера и трижды ходил к реке загадывать желание.

Во всех сказках герой спасает жизнь животным от голода и гибели. Иван-Царевич спасает волка, ворону и щуку, Питер (Peter) спасает от голода мышь, птицу и медведя.

Следовательно, организация повествования сказки, а именно, функция повторов, во многом совпадают.

Очень трудно объяснить похожесть сказок народов, которые даже никогда не сталкивались друг с другом. При этом, сходства и различия русских и английских сказок мы можем увидеть и в персонажах. Возьмем, к примеру, народную сказку «Колобок», проведя параллели между фольклорным творчеством русской и английской сказки, мы увидим, что в английской колобка нам напомнит Джони-пончик (Johnny-doughnut). Не секрет, что Иван-дурак похож на английского Джека-лентяя (Jack-lazy), оба смогли удачно жениться, решая всевозможные головоломки с помощью ума и смекалки. Всем известная сказка про трех медведей, вообще отличается только одним персонажем, в русском варианте это маленькая девочка, а в английской сказке – немощная старушка.

Также можно сравнить сказки по композиционному строю. В качестве иллюстрации обратимся к английской народной сказке «Peter and his friends» («Петер и его друзья»), в которой зачин отсутствует, сказка начинается с указанием определенного времени действия и конкретной личности: *Peter works on a farm (Петер работает на ферме)*. Для сравнения следует отметить, что формулы зачина присущи и русской сказочной традиции, но они более абстрактны: «Жили-были...». Для повествования английских сказок характерны, например, весьма подробные описания местности и долгого пути героя: *Peter goes on and on...*

К сравнению русский фольклорный жанр с более абстрактными пространственными временными оборотами: «Ни в сказке сказать, ни пером описать».

В русской сказке улавливается постоянная тенденция к уходу от реальной жизни, подчеркивается стремление к необычному и невероятному, что касается английских сказок, то в них сюжет более реалистичный. Для всех сказок характерны заключительные формы, описывающие счастливый исход событий и часто с поучительной моралью: «*The rich man gives Peter his*

beautiful daughter and some money. Peter gives a lot of good presents to his friend: the mouse, the bird and the bear».

Как правило, все русские сказочные произведения заканчиваются определенными формулами завершения повествования: *«Стали жить поживать и добра наживать»* или *«Я там был; мед, пиво пил по усам текло, а в рот не попало»*. Все они имеют сходную мораль: награда за доброту и наказание за зло.

В сказочном дискурсе наблюдаются и общепические законы, в частности, трехчленность, или утроение (три сына, три дочери, три подвига, три попытки добиться желаемого). Такая трехчленность является либо равномерной (три задачи, три года служить), либо сопровождается градацией (третья задача самая трудная, третий бой самый страшный) [Пропп, 2000].

Следует также отметить еще ряд композиционных принципов, наблюдаемых в сказочном дискурсе. Например, нагромождение однородных действий (один помощник – верная жена – обращается за помощью к другому помощнику – своим сестрам, а последние обращаются к новым помощникам – птицам, зверям и т. п.), постепенность наращивания действия (герой подпрыгивает до царевны сначала на один этаж, потом на два этажа, наконец, целует царевну в уста) и неопределенность имен героев (сказочные имена или случайно пришедшие в голову сказочнику, или типично-сказочные Иван-дурак, Марья-царевна и т. п.) [Русская фольклористика, 2011]. Что касается последнего пункта, то в большинстве бытовых сказок и сказок о животных герои называются только по своему социальному статусу (жена, поп) или по своему природному происхождению (лиса, волк, черт).

Многие фольклорные произведения отдельно взятого народа имеют свои корреляты в творчестве других народов (в центре таких произведений находятся архетипические образы сироты, глупцов и т. д.). На фоне этих коррелятов мы можем выявить своеобразие сюжета, особенности наполнения общих для многих народов мотивов и сюжетов своими реалиями и языковые особенности, в число которых мы включаем особенности стилистические,

формирующие повествовательную манеру произведения [Английские сказки, 1991]. Как было верно замечено В. Важдаетым, по манере изложения английская сказка напоминает читателю литературный рассказ [Английские сказки, 1991]. Исходя из тезиса о единстве действия, о котором ведется повествование, реалий, его наполняющих, и языкового воплощения творческого замысла, мы будем проводить интегральное сопоставление по трем параметрам: сюжетному, культурно-историческому и собственно лингвистическому. Для примера возьмем генетически дальнородственные, но типологически близкие сказки: русскую сказку «Колобок» и английскую сказку «Джонни-пончик».

Разложим для начала сюжетные основы произведений на элементы низшего порядка. В качестве критерия выделения возьмем действие, играющее важную роль в построении сюжета. Назовем такие элементы линейной структуры произведения функциональными элементами (далее – ФЭ) и снабдим соответствующими индексами (табл.).

Таблица 3.2 – Анализ сюжетного действия в английской и русской сказке

Русская сказка	Английская сказка
ФЭ1 – просьба деда приготовить колобок	Отсутствует коррелят
ФЭ2 - приготовление продукта	ФЭ2-3 – продукт убегает в процессе приготовления
ФЭ4 – встреча продукта с желающими его съесть с положительным для него исходом (действие периодически происходит трижды)	ФЭ4 – встреча продукта с желающими его съесть с положительным для него исходом (4 раза)
ФЭ5 – последняя встреча (3 этапа)	ФЭ5 – последняя встреча (3 этапа)

Анализ показывает, что доминирующими семантическими группами глаголов в данных произведениях являются глаголы движения, речевого действия и приготовления пищи. Посмотрим, как последовательно глаголы этих групп представлены в функциональных элементах. В ходе анализа отметим иные качественные особенности реализации ФЭ.

В русском варианте наличествует ФЭ просьбы, где употреблен глагол «просить», вводящий просьбу приготовить съедобный мучной продукт, и совет, как ее выполнить, т. к. выполнение связано с трудностями (почти полное отсутствие в доме компонентов для приготовления продукта). Здесь отражена тяжелая жизнь русского крестьянства.

ФЭ 2/3 связаны с приготовлением и утратой колобка в русском варианте и Джонни-пончика (Jonny-Cake) – в английском. В русском варианте более подробно описывается процесс приготовления, так как, кроме приготовления непосредственно, описывается добывание муки и остужение. Само приготовление описывается в обоих вариантах двумя действиями (с той разницей, что колобка жарят, а Джонни-пончика пекут). Набор глагольных лексем для описания побега продукта идентичен для обоих вариантов. В английском варианте взрослые обитатели дома уходят разрыхлять картофельные посадки.

Однако далее начинаются расхождения в глагольном составе. Условно ФЭ встречи может быть разделен на три стадии: до встречи, собственно встречу и то, что было потом. В русском варианте все глагольные лексемы периодически повторяются, что рождает естественную для русской сказки цикличность (катиться, уходить, покатиться (далее)). В английском варианте часть глаголов движения и речи варьируются, присутствует обстоятельство образа действия *as fast as his legs could carry him* и описывается погоня за Джонни-пончиком. Сведем результаты наблюдений в таблицу 3.3.

Таблица 3.3 – Результаты наблюдений

Персонажи	Речевое действие встречающегося преследователя	Движение преследователя в начале погони	Движение преследователя в конце погони
Two well-diggers (бурильщики)	said	ran after	sat down... to rest
Two ditch-diggers	said	ran after	sat down to rest
The bear	growled	Trotted	stretched himself out... to rest
The wolf	snarled	set into a gallop	lay down to rest

Итак, мы видим, во-первых, что в английском корреляте «Колобка» присутствуют активно преобразовывающие действительность люди, представители рабочего класса, что приводит нас к выводу о том, что в сказке отражена индустриальная Англия (к этому могли привести раннее исчезновение патриархального крестьянства и раннее становление индустриального уклада).

Во-вторых, не выраженные лексически в русской сказке смысловые элементы в английской сказке вербализуются и варьируются в зависимости от того, к какому биологическому виду принадлежит автор действия.

Отметим, что в русской сказке даются причины действий: лиса ссылается на старость, колобок прыгает ей на язык сдуру. В английской сказке действует не лиса, а лис, что маркируется местоимением *he*. Отмечается, что лис лежал в углу ограды, в русских сказках подобная нерелевантная информация не дается. Лис обращается к пончику с просьбой, которая выражена, как того требует прагматика английского общения – без использования императива: ...*won't you come...*

При этом русская сказка, лишенная всех вышеуказанных подробностей, не может быть названа ущербной: ее герои имеют более богатые вербальные характеристики (прямая речь), действия описываются живо с помощью междометий *прыг, ам*, присутствует стихотворная речь, просьбу лисы смягчают уменьшительно-ласкательные суффиксы, которых нет в английском варианте (песенка, язычок, разок).

В целом, в английской сказке детализируются моменты, которые опускаются в русской, при этой детализации наблюдается варьирование лексических средств выражения однотипных действий. Это нарушение идентичности периодически повторяющихся элементов отсутствует в русской сказке и приближает манеру повествования английской сказке к манере, типичной для рассказа.

В ходе дальнейшего анализа сопоставим персонажей английской и русской волшебных сказок, Джека и Ивана, и тем самым выявить особенности выражения двух самобытных лингвокультур.

Для начала рассмотрим английские народные сказки с главным героем Джеком.

Имя Джек чаще всего встречается в английских волшебных сказках, и он является представителем простого народа, крестьянским сыном. Это объясняется тем, что данное имя является само по себе простым и широко распространенным среди крестьян.

Джек является героем добрым, трудолюбивым, сильным, ловким, умным и смелым. Он добивается своего счастья сам, своими силами, своим умом. Однако наряду с нравственностью присутствует непрактичность и глупость.

В качестве героя может быть человек практичный и очень умный, но не недоброжелательный и непорядочный, он способен на плутовство и обман, хотя отличается предприимчивостью и энергией, теми чертами характера, которые ценились в буржуазной Англии, где впервые в мире начал развиваться капитализм. Например, Джек в сказке “Jack and the beanstalk” обманывая огров, добивается счастья для себя и своих близких. Герои английских сказок трудолюбивы, честны, благородны и смелы; некоторые из них становятся настоящими народными героями. Так, Джек, крестьянский сын, герой сказки “Jack the Giant-killer”, вступая в борьбу с великанами-людоедами, сначала думает только о награде, но потом становится истинным борцом за освобождение своего народа от злодеев-великанов.

Чаще всего главный герой отправляется искать счастье по свету, либо идет бороться с великанами. При этом герой редко стремится достичь успехов, победить противника и завладеть его богатством. Главный мотив в поступках сказочного персонажа – не прославиться и стать сильнее и мудрее, а избежать неудачи, провала.

В английской сказке обычно описывается какая-то ситуация, дается какая-то информация, или констатируются факты. Повествование обычно ровное, отсутствуют особенные всплески, и неожиданные повороты сюжета. Причиной тому может служить излишняя сдержанность англичан. Народ сдерживал свои чувства и эмоции даже при пересказе сказок.

Англичане совмещают в своем характере множество противоречивых и взаимоисключающих черт. Им свойственна любовь к тишине и уединению, и в тоже время они страстно стремятся к путешествиям: именно так и жили главные герои английских волшебных сказок, пока не отправились в путешествие.

Далее рассмотрим героя русской волшебной сказки – Ивана. Иван-царевич, и Иванушка-дурачок в волшебных сказках являются персонажами добрыми, трудолюбивыми, ловкими и смелыми. Разница лишь в том, что один добивается своей цели самостоятельно, благодаря таким качествам как отвага и в некоторых случаях смекалка, а другой с помощью волшебных друзей, к которым герой проявил свою доброту и милосердие, пусть даже и по незнанию.

Чаще всего главный герой является младшим сыном в семье, старшие братья потешаются над непутевым братцем, а родители жалеют. Но, несмотря на свою простоту, Иванушка берется за любое дело, где главную службу ему оказывают его честность, доброта и дальновидность: как правило, все волшебные существа, которых встречает герой на своем пути, служат ему верой и правдой во всех его поисках.

По отношению к старшим, Иван всегда проявляет заботу и уважение, он всегда вежлив, чтобы ненароком кого не обидеть. А всех злодеев он обязательно обведет вокруг пальца с помощью своих верных спутников.

Отгадав самые сложные и хитрые загадки, которые не всем под силу, русский герой добивается успеха. При этом он не стремится к богатству, но приобретает его, а значит, его можно назвать и самым удачливым сказочным персонажем русского фольклора.

Русская языковая культура посредством сказочных персонажей Ивана-царевича и Иванушки воплощает в своем характере колорит древней Руси. Национальный характер проявляется в традиционных описательных именах русских героев: Иван-царевич, Иван-добрый молодец, Иванушка-дурачок. Речь русских героев проста и немногословна, в которой присутствует изобилие уменьшительно-ласкательных слов и выражений: *«Не горюйте, батюшка и матушка»*, *«Не бойтесь, гости дорогие! Это, видно, моя лягушонка в своей коробчонке едет!»*, *«Вот вам, хозяйюшки, грибков»* и др.

Герой является либо типичным представителем царской, либо представителем деревенской России. К концу сказки герой за свою скромность, силу, сноровку и ловкость добивается своих целей, а также претерпевает социальные метаморфозы.

Таким образом, главный герой английской сказки трудолюбив и настойчив. Его цель – добиться хорошего положения в жизни и избежать неудачи. Достигнуть цели ему помогают, прежде всего, его собственные личные качества, такие как мастерство и активность. Это выражается глаголами: *“to succeed”*, *“to go”*, *“not to give up”*, *“to persevere”*. Их общий смысл: *“continue doing something”*. В русской сказке все не так просто. Наш герой очень противоречив. С одной стороны, это Иван-царевич – это такой же трудолюбивый и настойчивый, смелый и отважный, но с другой стороны – это Иванушка – простоватый и ничем не примечательный человек. У него часто нет цели в жизни, и вообще он живет «как придется». Но кое-что остается неизменным: герой русской волшебной сказки добрый и сострадательный.

Благодаря своей доброте он приобретает друзей и у него начинается полоса сказочного везения во всех его последующих делах.

Английский герой часто живет и действует в графствах, городах и деревнях Англии: в сказках можно встретить немало реальных названий: *“the country of Cornwall”*, *“the great city called London”*, *“the principality of Wales”*. Однако точное местоположение улицы и дома не указывается, вместо этого

употребляется слова *somewhere, near* чтобы сохранить недостоверность сказки. В русских сказках герой живет неизвестно где – в лучшем случае «в некотором царстве, в некотором государстве» или «в одном селе». Он часто бродит по лесу, по темному дремучему лесу, где иногда встречает волшебных помощников. У героев английских сказок путь исканий проходит, как правило, через горы (*“rock of the Spindlestone”*) или горные долины (*“coming into an Arrow Valley”*), что обусловлено степенью их влияния на условия жизни английского народа.

В английских сказках герой действует преимущественно в одиночку. Русский сказочный герой получает помощь отовсюду. Ему помогают животные (Сивка-бурка, Серый волк, царевна-лягушка, медведь, селезень, заяц, щука и др.), старые люди, которые дают ему добрые советы, или просто счастливый случай.

Всего было проанализировано и сопоставлено 37 сказок: 17 русских и 20 английских (см. Прил.1).

Русские сказки: «Царевна-лягушка»; «Царевна - змея»; «Катигорошек»; «Сказка о сером волке»; «Сивка-бурка»; «Финист – ясный сокол»; «Волшебное кольцо»; «Рога»; «Звериное молоко»; «Сказка о молодильных яблоках и живой воде»; «Иван-дурак»; «Три медведя»; «Сказка о Василисе Премудрой»; «Кощей Бессмертный»; «Колобок»; «Иван – крестьянский сын и Чудо-юдо»; «В одном селе жил-был старик».

Английские сказки: “*The King of the Cats*”; “*The Cottager and his Cat*”; “*The White Cat*”; “*Dragon Castle*”; “*Jack and his golden snuff-box*”; “*The well of the world’s end*”; “*The Story of the Three Little Pigs*”; “*Kate Crackernuts*”; “*The king of England’s three sons*”; “*Jack and the beanstalk*”; “*Beauty and the Beast*”; “*King Arthur and the Hideous Hag*”; “*Lazy Jack*”; “*The Could Lad of Hilton*”; “*The Story of the Three Bears*”; “*Peter and his friends*”; “*Jonny-Cake*”; “*Jack the Giant-killer*”; “*Whittington and his Cat*”; “*The Laidly Worm of Spindleston Heugh*”.

Если смотреть на русские и английские сказки в целом, то в текстах английских сказок преобладает конкретная информация, констатация неких фактов. Это значит, что сказки у англичан не такие уж сказочные и волшебные, в большинстве случаев это, скорее, просто грустные поучительные истории, иногда довольно жестокие, с не всегда хорошим концом, в которых главный герой ходит по свету и наблюдает за какими-то событиями. Русская сказка наполнена чудесами и волшебством. У нее всегда хороший конец: положительные герои живы и счастливы, а зло наказано.

Выводы по третьей главе

Дискурс является речью, погружённой в жизнь. Данное определение дискурса выводит на первый план ещё одну сторону дискурсивных исследований, включающую явления, находящиеся за пределами границ единства высказываний и за пределами границ единого текста: аспекты функционирования текста и дискурса в социальной среде. Исследования последних лет наводят на мысль о необходимости выделения – помимо микро- и макроструктуры – ещё и гиперструктуры текста и дискурса, интертекстуального либо интердискурсивного уровня. На этом уровне прослеживаются связи текста (и отдельных высказываний в нём) с иными текстами, дискурсами, дискурсивными и общественными практиками.

В сказочном дискурсе представлено особое соотношение фантазии и реальности, границу между которыми можно провести, опираясь на теорию концептуальной интеграции. Если принять во внимание культурные особенности, то становится понятно, почему главные героини русских и английских сказок с похожим сюжетом репрезентируются разными зооморфными символами. Смешение антропоморфных и зооморфных ментальных пространств свидетельствует об остатках в английском и русском сказочных дискурсах тотемистических и анимистических представлений древности.

Сказочный дискурс имеет дело с личностью, с реализацией ее желаний. Он субъективен, поэтому его герои – люди, а не божества и не святые. Источником вымысла является материализованная реальность, которая преобразуется в сознании человека в нестандартные формы.

В текстах английских сказок преобладает конкретная информация, констатация неких фактов. Это значит, что сказки у англичан не такие уж сказочные и волшебные, в большинстве случаев это, скорее, просто грустные поучительные истории, иногда довольно жестокие, с не всегда хорошим концом, в которых главный герой ходит по свету и наблюдает за какими-то событиями. Русская сказка наполнена чудесами и волшебством. У нее всегда хороший конец: положительные герои живы и счастливы, а зло наказано.

Заключение

Проведенное исследование позволило сделать следующие выводы.

Дискурс представляет собой конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном, когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве. Дискурс понимается как отдельное коммуникативное событие, исследуемое индивидуально и с учетом ситуативного, экстралингвистического фона – социальных факторов.

В зависимости от исследовательских задач дискурс в одном случае обозначает отдельное конкретное коммуникативное событие, в другом – подразумевает коммуникативное событие как интегративную совокупность определенных коммуникативных актов, результатом которого является содержательно-тематическая общность многих текстов. То есть исходным материалом исследования дискурса всегда будет текст, конкретная языковая реализация.

Применение дискурсивного анализа в переводе способствует раскрытию специфики переводного языка как особой системы репрезентации знаний. Переводчику необходимо обращаться к дискурсивному анализу как к важной части переводческой деятельности. Главной целью дискурсивного анализа является выявление глубинного смысла иноязычного текста, определение логики и последовательности изложения, понимания аргументации автора для выработки собственной стратегий перевода.

В процессе дискурсивного анализа переводчик может использовать весь арсенал средств из областей лингвистики, стилистики, семиотики, филологии, социологии и других наук. Произвольный выбор таких методик рассматривается как один из недостатков дискурсивного анализа, тем не менее, в нашей работе при составлении данного алгоритма мы исходили из особенностей художественного перевода, основных функций и задач переводчика.

Сказка является литературным жанром, возникшим из народного творчества, который характеризуется включением ирреальных персонажей, событий и условий (пространство, время, обстоятельства); наличием многозначных символических образов и метафор; строгой определенностью сюжетного сценария, сформированного на общей базовой интенции, которая выстраивается в зависимости от представлений о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки; отношения к тому или иному герою или явлению, как архетипическому.

Сказочный дискурс глубоко связан с художественным дискурсом (и является его особой разновидностью), но художественный дискурс (если понимать под ним дискурс художественной литературы) – это во многом творение индивидуальное, в котором реализуются индивидуальные личностные смыслы. В сказочном дискурсе всегда реализуются коллективные смыслы. Другими словами, сказочный дискурс – это дискурс с «двойным» дном.

Сказочный дискурс можно понимать, как объективированный в тексте речемыслительный процесс, происходящий между коллективным автором и читателем сказочного произведения, передаваемого из поколения в поколение, с другой стороны, условно ограниченный рамками социокультурной и коммуникативной ситуации.

Сюжет английских сказок отражает не только общественно-бытовую сторону жизни людей в разные эпохи, но и их верования.

В русских сказках находят воплощение образы как реальных, так и мифических народных освободителей – Никиты Кожемяки, Ивана-Царевича, Ивана-дурака. Русская сказочная картина мира характеризуется пассивно-мечтательным социальным поведением подданных «царя-батюшки». Противоречивый русский национальный характер вбирает в себя как проявления милосердия, так и жестокость, а также языческие представления и православные традиции, невежество и талант народных мастеров. Поиски правды в русских сказках имеют под собой социально-экономическую

подоплеку. Русские сказки тесно связаны, с одной стороны, с православной обрядовостью, с другой – с насмешливым отношением к представителям церкви, чье лицемерие и жадность подвергаются критике.

В сказочном дискурсе представлено особое соотношение фантазии и реальности, границу между которыми можно провести, опираясь на теорию концептуальной интеграции. Если принять во внимание культурные особенности, то становится понятно, почему главные героини русских и английских сказок с похожим сюжетом репрезентируются разными зооморфными символами. Смешение антропоморфных и зооморфных ментальных пространств свидетельствует об остатках в английском и русском сказочных дискурсах тотемистических и анимистических представлений древности.

Сказочный дискурс имеет дело с личностью, с реализацией ее желаний. Он субъективен, поэтому его герои – люди, а не божества и не святые. Источником вымысла является материализованная реальность, которая преобразуется в сознании человека в нестандартные формы.

В нестандартных формах в сказочном дискурсе представлено и пространственно-временное членение повествования. Сказки отражают индивидуальную ориентацию в пространстве и во времени и социальную категорию пространства, символизирующую территориальную организацию нации. Сказочная концепция времени соотносится с тем, что сказка всегда подразумевает генезис, становление, жизнь во времени, действие, историю, повествование.

Если смотреть на русские и английские сказки в целом, то в текстах английских сказок преобладает конкретная информация, констатация неких фактов. Это значит, что сказки у англичан не такие уж сказочные и волшебные, в большинстве случаев это, скорее, просто грустные поучительные истории, иногда довольно жестокие, с не всегда хорошим концом, в которых главный герой ходит по свету и наблюдает за какими-то

событиями. Русская сказка наполнена чудесами и волшебством. У нее всегда хороший конец: положительные герои живы и счастливы, а зло наказано.

Библиографический список

1. Акименко Н. А. Лингвокультурные характеристики англоязычного сказочного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2005. – 193 с.
2. Акименко Н. А. Стратегии англоязычного сказочного дискурса [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.lib.kalmsu.ru/text/TRUD/Akimenko_NA/p001.pdf
3. Английские сказки. – М.: МАЛМ, 1991. – 206 с.
4. Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. – Л., Государственное Русское Географическое Общество, 1929. – 120 с.
5. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советск. энцикл., 1990. – С. 136-137.
6. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. – М.: Наука, 1982. –Т.2. – 464 с.
7. Бауэр В., Дюмоту Н., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. –512 с.
8. Бердяев Н. А. Самопознание. Русская идея. – М.: АСТ: Астрель; Владимир; ВКТ, 2011. – 604 с.
9. Бойко С. А. Дискурс-анализ в преодолении трудностей при обучении художественному переводу // Язык и культура. 2014. – №3 (27). – С. 120–125.
10. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001. – 123 с.
11. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. Монография. – М.: Либроком, 2011. – 288 с.
12. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: НЛЮ, 1996. – 352 с.

13. Гура А.В. Символика животных славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
14. Дмитриев Ю.Д. Соседи по планете. Земноводные и пресмыкающиеся. – М.: Олимп, 1998. – 304 с.
15. Дорджиева Д.В. История становления английских народных сказок // Литературоведение и языкознание: современные трансформации и традиции. Сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции. – Симферополь, 2017. – С.195-198.
16. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2014. – 390 с.
17. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. – М.: Наука, 2002. – 216 с.
18. Кельтская мифология: Энциклопедия / Пер. С. Головой, А. Голова. – М.: Эксмо, 2003 – 640С.
19. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 2010. – 253 с.
20. Кравцов, Н. И. Русское устное народное творчество: учеб. – М., 2003. 448 с.
21. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
22. Мамонова Н.В. Когнитивные аспекты исследования британского сказочного дискурса // Литература в контексте современности: жанровые трансформации в литературе и фольклоре. Сборник материалов VIII Всероссийской научной конференции с международным участием. Челябинский государственный педагогический университет; Отв. ред. Т.Н. Маркова. – Челябинск. – 10-11 декабря 2015. – С.30-35.
23. Меретукова М.М. Сказка как часть английского национального фольклора // Сборник научных трудов Sworld. – 2011. – Т. 24. – № 3. – С. 84-85.

24. Мечковская Н. Б. Язык и религия : пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Академия, 2008. – 352 с.
25. Миронова Н. Н. Дискурс – анализ оценочной семантики: учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. – 158 с.
26. Наговицын А.Е., Пономарева В.И. Типология сказки. – М.: Генезис, 2011. – 336 с.
27. Нечаев А., Рыбакова Н. Русские народные сказки. – М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1956. – 543 с.
28. Плахова О.А. К вопросу о взаимодействии дискурса и жанра // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. – 2015. – № 3-2 (33-2). – С.246-252.
29. Плахова О.А. Национально-культурная обусловленность жанрового своеобразия английской народной сказки // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2014. – № 4. – С. 53-62.
30. Померанцева Э. В. О русском фольклоре. – М.: УРСС, 2012. 119 с.
31. Померанцева Э. В. Русская народная сказка. – М.: Советская этнография, 1963. – 236 с.
32. Пропп В.Я. Русская сказка. – М.: Лабиринт, 2000. – 416с.
33. Русская фольклористика: хрестоматия / сост. С.И. Минц, Э.В. Померанцева. – М., 2011. 416 с.
34. Славянская мифология: энциклопедический словарь / А.В. Гура. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.
35. Тананыхина А.О. Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – 23 с.
36. Тананыхина А.О. Эмотивность современной английской волшебной сказки // Когнитивные исследования языка. – 2013. – № 13. – С. 795-801.

- 37.Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 2005. – 624 с.
- 38.Франк С. Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511с.
- 39.ФЭБ = Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>
- 40.Шамянина Т.И. Традиционный китайский календарь и славянские мифологические параллели. – М.: Изд. центр БГУ, 2010. – 169 с.
- 41.Fauconnier G. Mappings in thought and language. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 205 p.
- 42.Honko L. The real Propp / / Studies in oral narrative / A.L. Siikala (Ed.). – Helsinki: Studia Fennika, 1989. – № 33.
- 43.Jacobs J. English Fairy Tales [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://royallib.com/book/Jacobs_Joseph/English_Fairy_Tales.html
- 44.Kerven R. English Fairy Tales and Legends. – Hong Kong, 2008.
- 45.Thompson S. Motif-Index of Folk-Literature: 6 vols. – Copenhagen-Bloomington, 1955-1958.
- 46.Turner M. The origin of Ideas. – Oxford University Press, 2014. – 312 p.

Приложение

	Название русской сказки	Название английской сказки	Характеристика сказки	Аспект анализа сюжета
1.	«Царевна-лягушка»; «Царевна - змея»	“The King of the Cats”; “The Cottager and his Cat”; “The White Cat”.	Включение ирреальных персонажей	Сказочный образ с женской символикой
2.	«Катигорошек»	“Dragon Castle”; “The Laidly Worm of Spindleston Heugh”.	Наличие многозначных символических образов и метафор	Тотемистическое и анимистическое (в образе змеи, дракона)
3.	«Сказка о сером волке»; «Сказка о молодильных яблоках и живой воде»	“Jack and his golden snuff-box”; “The well of the world’s end”; “The Story of the Three Little Pigs”.	Наличие многозначных символических образов и метафор	Зачин, присказка
4.	«Сивка-бурка»; «Волшебное кольцо»; «Рога»;	“Kate Crackernuts”; “The king of England’s three	Включение ирреальных событий	Концовка (финал)

	«Звериное молоко»	sons”; “The Could Lad of Hilton”; “Beauty and the Beast”; “King Arthur and the Hideous Hag”.		
5.	«Финист – ясный сокол»	“Jack and the beanstalk”	Строгая определенность сюжетного сценария (представления о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки)	Условия, в которых протекают события (устойчивые формулы для ряда описаний и положений)
6.	«Иван-дурак»; «Три медведя»	“Lazy Jack”; “The Story of the Three Bears”.	Отношение к герою, как архетипическому	Состав персонажей
7.	«Сказка о Василисе Премудрой»; Кощей Бессмертный»	“Peter and his friends”	Включение ирреальных условий (пространство, время, обстоятельства)	Композиционный строй
8.	«Колобок»	“Jonny-Cake”	Строгая определенность сюжетного	Сюжетное действие (фабула)

			сценария (представления о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки)	
9.	«Иван – крестьянский сын и Чудо-юдо»	“Jack the Giant-killer”	Отношение к герою (явлению), как архетипическому	Образ персонажа
10.	«В одном селе жил-был старик»	“Whittington and his Cat”	Включение ирреальных условий (пространство, время)	Место развития событий (локальность)