20. Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А. Белого (“Петербург”) до Б. Пастернака (“Доктор Живаго”) / Е. Скороспелова. – М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.

21. Ковальчук О. Роман філософського спрямування (Лірико-романтична проза 70-х років) / О.Ковальчук // Радянське літературознавство. – 1988. – № 3. – С. 16-25.

22. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект українського романтизму і українська література / М.Наєнко. – Вид. 2-е, із змінами і доп. – К.: Просвіта, 2000. – 379 с.

23. Золотусский И. Страшные повести Гоголя / И.Золотусский // Литература. –1996. – № 45. – С. 8-9.

УДК 82.09 (4)

# ГЕНЕЗИС ТА ТИПОЛОГІЯ ПСЕВДІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Ніколова О.О., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена розгляду питань специфіки, генезису та типології псевдів, особливостей їх художнього втілення в міфології, фольклорі, західноєвропейській літературі (від античності до реалізму XIX ст.), вказує на перспективи та доцільність подальшого глибокого дослідження відповідної теми.

*Ключові слова: тип, псевд, двійник, архетип, міфологема.*

Николова А.А. ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ ПСЕВДОВ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена рассмотрению вопросов специфики, генезиса и типологии псевдов, особенностей их художественного воплощения в мифологии, фольклоре, западноевропейской литературе (от античности до реализма XIX ст.), указывает на перспективы и целесообразность дальнейшего глубокого исследования соответствующей темы.

*Ключевые слова: тип, псевд, двойник, архетип, мифологема.*

Nikolova O.O. GENESIS AND TYPOLOGY OF PSEVDS IN LITERATURE OF WEST EUROPE: THEORETICAL ASPECT / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article deals with the specific, genesis and typologies of pseuds, particularities of their transformation in mythology, folk-lore, West Europe’s literature (from antiquity before realism XIX cl.), it indicates prospects and practicability of this subject’s future deep study.

*Key words: type, pseud, double, archetype, mythologema.*

Поняття „типу” (від дав.гр. typos – образ, відбиток) як визначеної системної категорії (одиничного вираження загального) активно використовується в різних сферах культурної діяльності, а в міфології, фольклорі, літературі воно є одним із ключових, концептуально значущих. У широкому значенні усі образи будь-якого художнього твору мають типовий характер, у вузькому – під типом розуміють конкретного персонажа, який є „узагальненим образом людської індивідуальності” [17, с. 20].

Дослідники виділяють різні групи літературних типів.

Соціально-історичні – типи, що уособлюють риси представників певного соціального прошарку конкретної історичної епохи. Наприклад, персонажі Е.М.Ремарка є типовими представниками „втраченого покоління”.

Національні – персонажі, що втілюють типові ознаки національного характеру. Наприклад, хитра, жорстока та волелюбна циганка Кармен з однойменного твору П. Меріме або сноби-англійці В. Теккерея („Книга снобів”, „Ярмарок марнославства”) тощо.

Загальнолюдські – типи, які персоніфікують риси, притаманні всім людям, без огляду на їх національність, соціальний статус, належність певному часу. Наприклад, тип скупого (Гарпагон з комедії Ж.-Б. Мольєра „Скупий”), „маленької людини” (Грегор Замза з „Перевтілення” Ф. Кафки), „шляхетного розбійника” (Карл Моор з „Розбійників” Ф. Шіллера) тощо.

Для нас серед загальнолюдських, універсальних типів, які функціонують на всіх рівнях „тріади” „міф – фольклор – література”, особливо цікавим є „псевд” (з дав.гр. pseudos – обман, вигадка, помилка, у складних словах відповідає поняттям „несправжній”, „неправильний”). Визначення запозиченев О. Фрейденберг [19, с.290], яка розглядає цей тип переважно в ритуально-міфологічному контексті та

античній літературі [19], [20]. Подальші тенденції його функціонування залишаються поза межами уваги науковців, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – охарактеризувати основні типи псевдів та знайти відповідь на питання про їх походження, шляхи формування і подальшого функціонування в західноєвропейській літературі визначеного періоду.

Завдання: довести доцільність виділення псевда як окремого універсального типу, визначити характер співвідношення із типом двійника, диференціювати основні різновиди псевдів, висвітлити питання їх генезису, основні тенденції, специфіку творчого використання письменниками у західноєвропейській літературі від античності до романтизму включно.

З огляду на етимологію очевидно, що головною функцією псевда є обман. Але не будь-який, а обмежений удаванням (псевд – однин з різновидів типу ошуканця): якщо останній загалом видає існуюче за неіснуюче чи навпаки, то перший – існуюче насправді за існуюче в іншій формі. Якщо псевд активний, він видає себе за іншу (конкретну) особу, будучи при цьому, у більшості випадків, її антиподом, привласнює собі чужі заслуги, те, що йому по праву не належить. Пасивний псевд просто використовує ситуацію, у якій його сприймають як іншого, часто отримуючи незаслужену шану та винагороди. Отже, псевд прикидається кимсь. Із псевдом тісно пов'язана міфологема обманної заміни (підміни справжнього несправжнім).

Наскільки різноманітними бувають псевди демонструє нижче наведена класифікація – перша спроба виділити відповідні підвиди, кожний з яких заслуговує окремого детального розгляду (з урахуванням генезису, специфіки, сфери поширення тощо).

1. Псевди, що змінюють **соціальний статус** (на основі антиномій „високе / низьке”).

1.1. „**Принц-жебрак”** – персонаж, який має високий соціальний статус (часто – правитель), але видає себе за іншого (бідного, приниженого) чи сприймається як такий.

1.2. „**Раб-цар”, „самозванець”** – персонаж, який займає невисоке місце у соціальній ієрархії, але при цьому видає себе за знатну (часто – наділену владою) людину, умовно „царя”, або сприймається як такий.

У цілому ряді фольклорних і літературних творів представлена ситуація парної підміни: хазяїн / правитель (1.1.) та слуга (1.2.) одночасно міняються одягом і місцями.

Відтворення статусу quo передбачає покарання (смерть) самозванця та винагородження, воцаріння персонажа типу 1.1.

2. Псевди, що **привласнюють собі чуже**, які тісно пов'язані із попередньою групою (на основі антиномій „своє / чуже”).

2.1. „**Псевдогерой”** – персонаж, який приписує собі подвиги, заслуги і досягнення (видатні вчинки) інших або ж використовує ситуацію, коли все перераховане сприймається навколишніми як зроблене саме ним.

2.2. **„Псевдонаречені**”, „**псевдочоловіки” та „псевдодружини**”. У першому випадку підміна відбувається на весіллі, у другому – на шлюбному ліжку. „Псевдочоловіків” та „псевдонаречених” не слід повністю ототожнювати: другі часто діють також і як псевдогерої, перші – ні (наприклад, у „Пісні про Нібелунгів” псевдогероєм є законний чоловік – Гунтер, а справжнім героєм – Зиґфрід). „Претензії” псевдочоловіків (псевдодружин) цілком „законні”: від них ніхто не вимагає, як від наречених, присвоєння певних заслуг, подвигів (шлюб прирівнюється до винагороди і часто передбачає воцаріння).

Викриття псевдів групп 2.1. та 2.2. також супроводжується їх покаранням і відновленням законних прав справжнього героя (нареченого, чоловіка).

3. „**Псевдочоловіки” та „псевдожінки**” (у межах антиномій „чоловіче / жіноче”). Обман стає можливим завдяки перевдяганню в одяг протилежної статі.

При цьому не слід забувати, що будь-яка класифікація умовна, а у творах фольклору та літератури часто зустрічаються персонажі, які поєднують функції різних підвидів.

Незважаючи на відсутність наукових праць, які б системно висвітлювали обрану нами для розгляду тему, багато її суттєво значущих складових не залишилися без уваги фахівців. Їхні монографії і статті сформували теоретико-методологічну базу дослідження, стали джерелом фактичного матеріалу. Умовно ці праці можна розподілити на декілька груп.

Так, інформацію, значиму для вирішення питання про походження псевдів, надають Дж. Фрезер, О. Фрейденберг, М. Бахтін, Є. Мелетинський, В. Пропп. Представлений у „Золотій гілці” Дж. Фрезера [18] детальний розгляд прадавнього ритуалу як віддзеркалення міфу про бога, що помирає та воскресає, дозволяє пояснити природу генезису псевдів групи 1. – персоніфікованих етапів „смерті” (тип 1.2.) чи

„смерті" та „відродження" (тип 1.1) календарного божества. Тип 1.2. функціонально близький „старому жерцю", який лише тимчасово обіймає свою посаду і має поступитися новому обранцю. Час правління або тріумфу псевда – смерть, відновлення прав справжнього героя – відродження. У другому випадку метафоричним вираженням загибелі є радикальна зміна соціального статусу, яка продовжується певний час і обов'язково завершується: герой стає сам собою, „воскресає".

„Поетика сюжету і жанру" О. Фрейденберг проливає світло не тільки на „таємницю" формування, але й на взаємозв'язок псевдів групи 1 та 2 через встановлення функціональних аналогій „бога" – „царя" – „героя" – „нареченого" [20, с. 68-70, 81]. Заслуга дослідниці також полягає в тому, що вона визначає основні повторювані фольклорні та літературні формули, пов'язані із мотивом обманної заміни: „1) невинно оклеветанная жена изгоняется из дому, а ее место до времени занимает такая же подставная, с тем же именем и тем же лицом; или 2) героиня выходит замуж, не ведая того, за подмененного жениха и оказывается женой двух мужей; или 3) муж и жена (или оба вместе) взамен себя посылают на ложе своих заместителей, по большей части – слуг; или 4) два героя с одинаковым именем женятся и т.д. В пределах этого трафарета возможны, конечно, вариации; мы увидим ниже, что основа их везде одна и та же и что передает она в различных метафорах образ смерти и возрождения" [20, с. 216].

Значущим етапом розвитку наукової думки у відповідному напрямку є епохальна праця М. Бахтіна „Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу". Серед основ карнавалізації дослідник вказує на радикальну зміну антонімічних цінностей (високе – низьке), „логіку зворотності", за якою місце правителя під час таких свят (генетично пов'язаних із Сатурналіями), займає блазень (псевд гр. 1.2.). Його образ є метафорою царя і Бога, які померли або перебувають у потойбічному світі. Більшість науковців, звертаючись до висвітлення специфіки трансформації мотиву обманної заміни в літературі, розглядають його саме в спектрі ідей М. Бахтіна як суто „карнавальний" феномен.

Так, Н. Семащук („Теорія карнавалізації у методології порівняльного літературознавства") вказує на перспективи розгляду теорії карнавалізації, використання карнавальної поетики (мови карнавалу, транспонованої на мову літератури, наприклад, мотиву та прийому карнавальної маски, перевдягання, зміни ролей, карнавальних категорій профанації та зміни ієрархій) у спектрі компаративістики. Дослідниця наголошує на необхідності порівняльного аналізу „карнавальних" творів різних літератур та історичних періодів з метою виявлення їх ідейної специфіки, висловлюючи жаль з приводу того, що „попри свій універсальний характер, теорія карнавалізації поки що не знайшла достатньої кількості реалізацій саме в порівняльному вивченні літератури. Найчастіше дослідники, вивчаючи явища тієї чи іншої національної літератури, підкреслюють карнавальний характер певного твору, віднаходять типово карнавальні прийоми, мотиви та образи, натомість уникають ширших типологічних паралелей" [16, с. 4].

Якщо О. Фрейденберг аналізує ритуально-міфологічний, М. Бахтін – середньовічно-карнавальний етап формування типу псевда, то заслуга В. Проппа („Історичні корені чарівної казки" [15], „Морфологія чарівної казки" [13]) полягає у визначені його фольклорної іпостасі: вчений виділяє як окремий тип „*ложного героя*" (2.1.) народних чарівних казок, при цьому акцент робиться на функції „шкідництва", а питання генезису залишається поза межами уваги дослідника. Значущою також є його праця, присвячена визначенню природи комічного, у якій В. Пропп зачіпає проблему псевдів (типів 1.2 та 2.1.) у літературі (без зв'язку із типом чарівної казки). „Мысль Канта допускает расширение и может быть выражена так: мы смеемся, когда думаем, что что-то есть, а на самом деле за этим ничего нет. „Что-то" – это человек, которого принимают за нечто важное, значительное, положительное. „Ничто" – это то, во что он оборачивается на самом деле. На этом основана интрига „Ревизора" [14]. В. Пропп апелює до праць, автори яких визначають мотив заміни / підміни як основне джерело комічного (ці дослідження можуть бути виділені в окрему групу). „Прав Д. П. Николаев, когда он пишет: „Именно стремление чего-либо выдать себя не за то, что оно есть на самом деле, и создает возможность для возникновения смеха". Еще яснее выражается Вулис: „"То и не то" – пожалуй, наиболее общая схема всякого комического явления". Ту же мысль высказывает Юренев: „События происходят не так, как ожидали, и герой оказывается не тем, кем его считали". Принцип этот давно осознан и получил название „qui pro quo", что в смысловом переводе означает „один вместо другого" [14]. Пропп вказує на типовість цього мотиву (а отже, і типу псевда) для комедій (зокрема вбачає його у „Дванадцятій ночі" В. Шекспіра – тип 3). У коло зору дослідника потрапляють також „Амфітріон" Мольєра (тип 2.2.), „Панночка-селянка" О. Пушкіна (тип 1.1), „Дванадцять стільців" Ільфа та Петрова (тип 1.2.) тощо. Окремо науковець розглядає такий „особливий випадок", коли „человек более или менее значительный выдает себя за нечто низшее, чем он есть на самом деле. Такие мистификации любили разыгрывать некоторые из великих русских юмористов" [14].

Є. Мелетинський зазначає, що широко розповсюджений мотив „підмінної дружини" (AT 403, а також 450, 510-511 тощо) походить від шлюбного звичаю виставляти псевдонаречених (бабів або юнаків в одязі дівчат) [9, с. 4]. Цей же мотив докладно розглядає Є. Дубровська, яка виділяє 4 окремі групи сюжетів із різними варіантами шлюбної підміни:

- „Підмінна дружина” (АТ 403), „Мати-рись” (АТ 409), „Братик і сестричка” (АТ 450), „Чудесна втеча” (АТ 313);

- „Молодильні яблука” (АТ 551), „Чоловік на весіллі своєї дружини” (Ат 974), „Три підземні царства” (АТ 301);

- „Любов до трьох апельсинів” (АТ 408), „Царівна і служниця” (АТ 437), „Попелюшка” (АТ 510), „Свинячий чохол” (АТ 510), „Підмінна царівна”;

- „Невмивако” (АТ 361), „Мідний лоб” (АТ 502) тощо [4].

Окремої уваги заслуговують дослідження, присвячені мотиву обманної заміни, специфіки функціонування різних типів псевдів на матеріалі творчості окремих письменників (Смірнов І. „Timoska Ankundina та галерея самозванців у романі Набокова „Відчай””, Рассовська Л. „Самозванство у зображенні Пушкіна і Гоголя” тощо) та в окремих аспектах, наприклад, гендерному: Г. Улюра „Гендерно марковане перевдягання як комічне (на матеріалі російської літератури)”, О. Осіновська „Крос-гендерне перевдягання у п’єсах Шекспіра” [12].

Питання про псевдів, так чи інакше, пов'язане із феноменом двійництва: „любое удвоение создает ложное бытие, часто сопровождающееся подменой” [22, 19].

Отже, окрему групу формують праці, присвячені розгляду теми двійництва. Так, О. Фрейденберг пояснює походження цього феномену мотивом смерті / порятунку від смерті головного героя міфу. „Прохождение героев фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника, который получил мощный отклик в обряде, сказании и литературе. Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной. Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит снова на свет и живет” [20, с. 210]. У відповідності до інтерпретації рабства і глупоти як метафор смерті дослідниця пояснює, чому двійником персонажа стає його слуга або блазень. О. Фрейденберг визначає псевдів („я имею в виду так называемые „подобия” и паралельный мотив „замены” [20, с. 216]) як „філіацію” двійництва: „Мне приходилось уже говорить о них и показывать их в быту и в позднейшем обряде, когда речь шла о подменах невест и женихов, царей и богов. Конечно, это те же двойники, те же носители семантики героя, находящегося в преисподней. Это те лица, на которых переходит смерть, – в них присутствует и герой и не-герой одновременно; потому, когда фаза смерти настанет, этот же самый Иван может перестать быть Иваном, а Иваном станет тот, кому он передает свое имя; с другой стороны, до сего дня бывший Степаном, как только получит имя Ивана, переживает судьбу не свою, а Ивана. Первоначально здесь нет ни магии, ни „отвращения”, ни "благодетельности": есть только действенно понимаемое переживание смерти, и в предпосылке к нему лежит само представление о прохождении фазы смерти, ведущей к обновлению” [20, с. 216].

Серед робіт, присвячених аналізу феномена двійництва, слід також відзначити вже згадуване дослідження М. Бахтина, у якому декларується генетичний зв'язок існування двійників із природою карнавального сміху. У своєму двійнику герой помирає (заперечується), щоб оновитися (очиститися, піднятися над самим собою). Такий двійник з'являється шляхом карнавального пародіювання і належить „світу навиворіт”, будучи частиною „карнавалізованої літератури”.

Є. Мелетинський пов'язує образ двійника в культурі з міфами про близнюків й архетипами культурного героя і трікстера [8].

Автори монографії „Двійництво” [1], С. Агранович і І. Саморукова, систематизують різні підходи до визначення відповідного явища, диференціюють групи двійників: двійники-антагоністи, карнавальні пари, близнюки. Перший тип генетично пов’язаний із парою „культурний герой – трикстер”, другий – із карнавальною свідомістю.

Двійництво в російській та німецькій романтичній прозі аналізує О. Козлова („Феномен двійництва та форми його вираження у російській прозі 1820-30-х рр.”), у літературі Заходу 18-19 ст. – І. Мурадханян [10], у творчості Жерара де Нерваля – М.В.Божович („Мотив двійника і двійництва у творчості Жер ара де Нерва ля”), Годвіна – Щитова-Романчук [22].

Автори більшості праць, присвячених розгляду відповідної проблеми, сходяться у поглядах на основне джерело походження типу двійника (з міфу про близнюків та про культурного героя і трікстера), його карнавальну природу, пов’язану із функцією необхідної для оновлення заміни (у цьому плані він близький псевдам груп 1.2. та 2.1.). Двійник, як і псевдогерой, позбавлений сутності героя справжнього і часом необґрунтовано займає його місце, отже, переважно оцінюється негативно. Тому чітка диференціація цих типів є необхідним етапом висвітлення відповідної теми.

Оскільки двійники так само різноманітні, як і псевди, доцільно розмежувати їх підвиди. Ми пропонуємо власну класифікацію, яка лише частково співпадає із запропонованою авторами монографії „Двійництво”. Сама дефініція „двійники-антагоністи” уявляється нам сумнівною (наукове визначення не може за своєю сутністю бути оксюмороном), а для характеристики другого в парі „культурний герой –

трікстер", на нашу думку, більше підходить термін „комічний двійник". Також слід враховувати, що карнавальна пара є лише етапним різновидом трансформації пари міфологічної. Отже, вважаємо за доцільне розмежування наступні різновиди двійників:

1. Двійник, який є точною копією героя, його „**близнюком"**.

1.1. Персонаж зовнішньо схожий на героя.

1.2. Персонаж внутрішньо близький („подібний") герою.

2. **Комічний двійник** (трікстер).

3. „**Тінь"**, двійник який є персоніфікацією темного начала душі героя.

У ролі псевда може виступати кожний з цих двійників (особливо тип групи 1.1.). Однак подібність не є обов'язковою підставою підміни, необґрунтованих претензій на зроблене / приналежне іншому. Часто псевд – антагоніст, антипод (псевдогерой, псевдочоловік або псевдожінка), лише певним чином пов'язаний із персонажем, за який він себе видає.

Отже, можна зробити висновок, що якщо показовим для двійника як типу є якість (подібність), то для псевда – функція (підміни).

Що ж стосується генезису типа псевда, то відповідь на це питання доцільно шукати, спускаючись „сходам" „архетип – міф, ритуал – народна творчість – література".

Логічно припустити, що псевд співвідноситься із архетипом і, відповідно, міфологічною фігурою трікстера, головною ознакою якого є подвійність природи: він буває активним і пасивним, ошуканцем і жертвою обману, виступає ініціатором конфліктів, від яких сам же і страждає. У ньому поєднані демонічне та комічне начала, іноді – чоловічі та жіночі статеві ознаки. Часто він супроводжує культурного героя, невдало копіює його дії, прагне до задоволення своїх низинних потреб і потрапляє у безглузді ситуації. Але в першу чергу, він виступає все-таки як шахрай, хитрун, і навіть злодій, здатний до маскування, крутійства, здійснення різних підмін [7, 25-28].

Однак, розглядаючи різноманітних псевдів „похідними" від єдиного першоджерела, слід враховувати, що у представників кожної з раніше виділених нами підвидів, були свої шляхи формування і трансформації.

У відповідності до уже розглянутої концепції представників ритуально-міфологічного напрямку формування типів псевдів гр.1.2. (псевдоцарі), 2.1. (псевдогерої) і частково 2.2. (псевдонаречені), що являють собою ізоморфні іпостасі, на міфологічному рівні пов'язане із календарним міфом (трансформованим у міф про бога / героя, які помирають і воскресають**)** із його обов'язковим елементом вічного оновлення. Спектр „дійових паралелей" відповідного міфу досить широкий і різноманітний: травневі свята, ініціації, римські сатурналії, їхній середньовічний аналог – карнавали тощо. З часом обряди і ритуали, що віддзеркалювали народні уявлення про вічне оновлення природи, пішли в минуле або втратили своє сакральне значення. Однак, ключова міфологема збереглася у резервуарах генетичної пам'яті. У дещо зміненому вигляді (місце бога посідає правитель, смерть заміняється тимчасовою відсутністю, а воскресіння – поверненням) її актуалізація відбувається у зв'язку з осмисленням феномену самозванства. Ця ж міфологема знаходить відображення в християнській релігійно-міфологічній системі (образі Антихриста): адже Антихрист буде видавати себе за Христа (префікс „анти" вказує не лише на протиборство, але й на „самозванство").

Шляхом персоніфікації метафори смерті-оновлення відбувається також формування псевдів групи 2.2.: у зв'язку із розвитком землеробства змінюються народні уявлення про оновлення природи і місце одиничного божества займає пара, сакральний шлюб якої є метафорою народження нового року. „Они соединяются в священном браке и одновременно становятся годовыми царем и царицей. Следовательно, „новый брак" есть всегда „новый год", „царь" и „жених" – победитель в состязании. Другие ученые еще больше подчеркивают в образе нового брака как нового года момент борьбы с годом уходящим и видят в нем чисто весеннее состязание между оживающими силами земли и смертью, или зимой, весенняя невеста есть царица нового года, невеста подставная – это старуха в брачном одеянии, которую жених – царь – новый год разоблачает, бьет и выгоняет" [20, с. 68-69]. О. Фрейденберг, а слідом за нею Є. Мелетинський, Є. Дубровська пояснюють появу підставного нареченого (нареченої) у більш пізніх шлюбних обрядах звичним бажанням відвернути злу силу від протагоністів і перевести її на замасковану „подобу". Отже, і підставний наречений (наречена), і „раб-цар" виконують одну й ту ж саму функцію – „принятие на себя опасности, даже смерти ради спасения истинного брачующегося или правителя" [20, с.81]. На думку Р.Г. Назірова, двійник на весіллі має вберегти майбутнього законного чоловіка від помсти „демона невинності" [11, с. 7].

Що ж стосується псевдочоловіків, то тут показовим є розгляд обряду Гібристики, „Сатураналий производительного акта" [20, с. 95], під час яких раб посідав місце не царя, а „законного" сексуального

партнера, а також ще більш давніх часів (переходу від матріархату до патріархату) обрядів дівочої ініціації, які відображали збережені пережитки групового шлюбу і сприйняття цноти як перешкоди до „дорослого життя": право родового колективу на наречену здійснювалось патріархом, жерцем і тільки після цього вона ставала дружиною власного чоловіка**.** Це „право першої ночі" пізніше перейшло від родових старшин до феодалів, було замінено грошовим викупом і в середньовічній Європі стало формальним: наприклад, феодал переступав через ліжко, на якій лежала наречена віллана [11, с. 7].

Мотиви „підмінного чоловіка / дружини" (2.2.) зустрічаються вже в античних міфах. У ролі псевдодружини виступає, наприклад, Нефєла, якою Зевс підміняє свою дружину Геру на ложі Іксіона. Особливо показові у цьому плані історії про захоплення богів, які заради задоволення своєї пристрасті видають себе за чоловіків/коханих тих жінок, яких вони жадають (можлива паралель із розглянутим вище „правом першої ночі" жерця чи родового старшини): сюжет про Посейдона й Тіро чи про Алкмену та Амфітріона, який став традиційним у світовій літературі (про це див. Драненко Г.Ф. [3]) тощо.

В античних міфах також багато історій про перетворення жінки в чоловіка і навпаки, імовірно, навіяних „спогадами" про первісну магію, пов'язану з перевдяганнями в одяг протилежної статі. Наприклад, мати Ахілла Фетіда, бажаючи врятувати сину життя, укрила його на острові Скірос, де він виховувався разом з дівчатами, одягнений у жіноче плаття, однак, побачивши спис і щит, викрив себе. Що ж стосується походження псевдів гр. 3**,** то серед дослідників немає єдиного погляду на цю проблему. В. Пропп пов'язує мотив перевдягання в одяг протилежної статі з обрядами ініціації. „При существовании обряда инициации этот процесс должен был уже закончиться: обряд есть условие приема в мужской союз. Из этой коллизии выходят различно: руководитель обряда переодевается женщиной. Он мужчина-женщина. Отсюда прямая линия ведет к переодетым в женщин богам и героям (Геракл, Ахилл), к гермафродитизму многих богов и героев. Есть и иной исход: обряд исполняется мужчинами, но где-то в таинственной дали есть женщина - мать членов союза. Эта форма как будто более распространена, чем другие" [15, с. 94]. О. Фрейденберг пропонує інший погляд на проблему і стверджує, що „женско-мужская травестия" „представляет собой метафору полового слияния: женщина становится мужчиной, мужчина женщиной" [20, с. 95]. З огляду на таку точку зору досить привабливою є інтерпретація мотиву перевдягання жінки в чоловічий одяг (і навпаки) у ґендерному аспекті.

Концепції В. Проппа і О. Фрейденберг не мають нічого спільного лише на перший погляд: по суті, вони вказують на різні форми віддзеркалення все того ж міфу про вічне відродження. Обряд ініціації пов'язаний із стародавніми уявленнями про смерть як необхідний „перехідний" етап на шляху до відродження у новому статусі, на них же ґрунтується і символічна інтерпретація сутності статевого акту і запліднення: у другому випадку „смерть" чоловіка є умовою його „продовження" себе в іншому, син – це „оновлений" батько.

З псевдами різних типів ми зустрічаємося також у фольклорі: типи 1.1., 1.2., 2.1, 2.2. широко розповсюджені у чарівних казках, тип 3 – у баладах (дослідження З. Кузелі "Слов'янські баляди на тему: хлопець перебирається в жіночу одіж або каже занести себе в мішку до кімнати дівчини, щоб її звести"). „Мотив перевдягання хлопця у жіночий одяг з метою зведення дівчини йде із середніх віків і на Заході став предметом різних народних поем, балад та переказів, згодом примандрував до Східної Європи. Слов'янські ж балади на цю тему нічого оригінального не витворили, вони, по суті, варіюють, видозмінюють відомі сюжети, будуючись, зрозуміло, на конкретних етнічних особливостях" [5].

„Псевдогероєм" чарівної казки в залежності від характеру претензій можуть виступати представники різних груп (1.2., 2.1, 2.2). Типовий псевдогерой після перемоги і перед поверненням додому героя справжнього повторює „завязочное вредительство, иногда в тех же формах, которые и в начале, иногда в других, для сказки новых" [13, с. 45]: убиває чи нейтралізує шукача (скидання в яму, море, підземне царство тощо є метафорами смерті) і відбирає все чесно ним добуте (царівну, молодильні яблука, жар-птицю тощо). Він видає подвиги героя за свої і необґрунтовано претендує на винагороду (царство і наречену), виступаючи в такий спосіб і як самозванець, і як псевдонаречений. В. Пропп включає в коло дій псевдогероя негативну реакцію на вимоги дарувальника й облудні домагання [13, с. 46]. У фіналі казки ошуканець, у більшості випадків, викривається, його очікує справедливе покарання, а справжній герой „вступает в брак и воцаряется" [13, с. 48].

Цікаво, що у казці псевдогерой чинить шкоду справжньому герою практично завжди перед самим його поверненням з чарівної країни додому, на межі двох світів. Якщо прийняти гіпотезу, розповсюджену серед багатьох дослідників (Дж. Кемпбелл [6] та ін.), про те, що подорож шукача чарівної казки є відображенням обряду ініціації (як віддзеркалення міфу про бога, що помирає і воскресає), то стає очевидна закономірність такої „тимчасової загибелі" героя: успішно пройдені поза межами „рідного" світу випробування забезпечують його „переродження" у новому (вищому) статусі, якому обов'язково повинна передувати смерть. Колишнім герой повернутися додому не може. Отже, псевдогерой чарівної казки, з одного боку, виконує функцію своєрідного жерця, з іншого – „смертної іпостасі" героя: щоб стало можливим повне відродження (воцаріння та шлюб) шукача псевд має загинути. „Теогонии культурных народов и священные их сказания начинаются обыкновенно с истории этого персонажа.

Дальнейшее – только частные рассказы уже о двух братьях. Один из них – двойник другого, но один носит в себе смертное начало и потому либо убийца, либо просто умерший; другой носит в себе небесное начало и он либо кротко переживает временную гибель от брата, либо спускается в преисподнюю, чтобы его вывести оттуда" [20, с. 209].

Синхронні процеси руйнування міфологічного світогляду і затвердження морально-етичних норм, що супроводжуються чіткою диференціацією „хорошого" і „поганого", обумовлюють трансформацію псевда в негативного персонажа: підміна стає синонімом обману, що оцінюється переважно негативно, а жрець утрачає свою сакральну функцію, перетворюючись в звичайного убивцю і зрадника. Псевдогерой – це хитрун, „розумник" [13, с. 91], лінивий, боягузливий, повна протилежність герою справжньому.

У казці ж зустрічається і тип псевдогероїні, який часто ототожнюються із псевдонареченою / псевдодружиною: вона займає місце справжньої героїні-нареченої, „привласнює" чоловіка, призначеного для іншої (сюжети „Підмінна дружина", „Мати-рись", „Царівна і служниця", „Попелюшка" тощо).

Багато псевдів у західноєвропейському казковому епосі. Так, тип 1.1. представлений у творчості німецького народу: король Дроздовик видає себе за жебрака, щоб добитися милості принцеси („Принц-жебрак"), щоб уникнути шлюбу із рідним батьком принцеса змушена втекти з дому і удавати жебрачку („Дівчина-дикунка"). Показовими у цьому плані є також французькі казки „Принц і кінь Байяр", „Дочка іспанського короля" тощо. У фіналі усіх творів випробування героя (героїні) завершуються розкриттям таємниці, відновленням високо статусу і винагородою (щасливий шлюб, воцаріння).

Тип „самозванця" у народному епосі тісно пов'язаний із типом псевдонареченого (претензії на чужого чоловіка, дружину тут мають місце лише у випадку їхньої можновладності) і часто передбачає парну заміну: у німецькій казці „Гусятниця" камеристка міняється одягом із королевою, займаючи її місце на троні і поруч із чоловіком, у французькій казці „Король Англії і його хрещеник" цю ж роль виконує горбань, який видає себе за справжнього хрещеника і нареченого, у італійських („Біла, як молоко, рум'яна, як кров", „Три апельсина") – псевдами є сарацинка і служниця. Тип псевдогероя (2.1.) теж є досить „популярним" у західноєвропейських казках: маршал („Два брати" – нім.), воєначальник („Учений мисливець" – нім.), старші брати („Жива вода" – нім., „Принцеса Маркасса і птах Дредейн" – фр.), відомий скульптор Фабіано, який видає витвори учня за свої („Таємниця Флоріо" – італ.).

У більшості випадків казковий псевд – негативний герой, однак є і виключення. Наприклад, Попелюшка, яка завдяки допомозі дарувальника має змогу видавати себе за знатну даму під час бенкету і причарувати принца. Цікавий розвиток сюжету представлений також у німецькій казці „Два брати": під час відсутності молодшого брата (спадкоємця королівства), старшого сприймають як його не лише піддані, але і братова дружина. Проте „самозванець" у цьому випадку поводиться дуже шляхетно і не використовує ситуацію у власних інтересах (на ніч кладе меч між собою і братовою дружиною). Його поведінка нагадує Зиґфріда („Пісня про Нібелунгів").

Спроби пояснення мотиву заміни нареченого / чоловіка в архаїчних сюжетах, пов'язані із затвердженням патріархальної моралі і зникненням стародавніх обрядів, призвели до різноманітних „виправдань": 1) заміна вимушена, тому що наречений немає сил приборкати могутню нареченою; 2) заміна можлива, якщо наречена її не розпізнає, сприймає псевда як свого чоловіка або не бачить його обличчя; 3) заміна моральна, тому що на шлюбному ложі помічник поводився „чесно" [11, с.7], не торкається чужої дружини (мотив меча).

Тип 3 у народних казках зустрічається значно рідше попередніх. Так, в італійській казці „Красуня Фанта-Гіро" дівчина переодягається у чоловіка і здобуває воєнні перемоги, а потім викривається і виходить заміж за принца.

Що стосується літератури, то тут псевди починають функціонувати ще з часів античності. Показовою у цьому плані є „Одіссея", де Афіна перетворюється на старого друга Одіссея і радить Телемаху вирушити на пошуки батька (тип 3.), а сам герой після мандрів та випробувань повертається додому під видом жебрака (тип 1.1.).

У становленні літературної традиції використання мотиву заміни справжнього несправжнім важко недооцінити роль комедії, генетично пов'язаної із календарними обрядами і святами, суттєвою складовою яких було зображення боротьби весни з зимою, старого року з новим (тож не дивно, що саме у цьому жанрі ми найчастіше зустрічаємось із псевдами). Різноманітні підміни, зміна ролей, що створюють інтригу комедій В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра і багатьох інших драматургів, з'являються у їхній творчості саме під впливом античної комедії (особливо Плавта).

Середньовічна західноєвропейська культура продовжує розвиток традиції використання образів різноманітних псевдів у декількох напрямках. Народний епос запозичує відповідні мотиви і образи з міфологічних і казкових джерел. Так, у „Старшій Едді" псевдогероєм є Гуннар, за якого шлюбне випробування проходить Сігурд. У „Пісні про Нібелунгів", де серед інших присутнє і куртуазне начало, трансформація мотиву обманної заміни відбувається у межах вимог васальско-сюзеренського канону

відносин. Привласнення Гунтером перемоги Зиґфріда не розцінюється як негативне чи таке, що суперечить честі: бажаючі одружитися із сестрою Гунтера, Зігфрид добровільно погоджується на роль васала, а отже його подвиг по суті належить пану.

Агіографічна література з характерними для неї ідеями пропаганди смирення, самопринижения використовує тип 1.1. („Житіє Олексія, людини божої"), світську – з її настановою на розважальність і затвердження лицарських ідеалів честі – більше приваблюють типи 2.1. та 2.2. Так, у ролі негативного псевдогероя, наприклад, виступає Агінгеран Рудий, який приписує собі подвиг Тристана, видає себе за убивцю дракона і претендує на руку Ізольди, у ролі псевдодружини – служниця Ізольди, яка за проханням пані заміняє її на шлюбному ліжку.

Карнавальна культура середньовіччя повністю заснована на радикальній зміні цінностей і ролей. Пов'язане із її традиціями використання псевдів гр. 1 та особливо 3 у фольклорі (анекдотах) і міській літературі спрямоване на створення комічного ефекту. Популярні серед жителів вільних міст комедійні вистави (фарси та ін.) сповнені різноманітних перевдягань. „Чоловік поставав в образі жінки і навпаки, чернець – мирянина і навпаки, селянин – лицаря, городянин – дворянина, слуга чи служниця – в одязі свого пана чи своєї пані тощо. Місце середньовічної людини було жорстко фіксоване на ієрархічній драбині, тож людина не у власному одязі викликала сміх, бо це суперечило її постійному життєвому статусу. Разом з тим у фарсах відбилося на підсвідомому рівні бажання його змінювати, відповідно такий сюжет сприймався як захоплюючий та авантюрний. Адже чужий одяг вимагав від людини зовсім іншої поведінки, він потребував дотепності, кмітливості і вигадливості" [21, с. 169]. Тож не дивно, що надзвичайно популярними стають псевди у літературі Відродження, і у першу чергу, це стосується комедій В. Шекспіра та Лопе де Вега.

Багато літературознавчих праць присвячені питанню розгляду карнавальної стихії у творах Шекспіра, який створює „світ близнюків", головна мета у якому – розпізнати справжню сутність. Смішна плутанина, обумовлена зовнішньою подібністю персонажів, показана у „Комедії помилок", написаній з орієнтацією на Плавта, перетворення жебрака на пана – в обрамленні „Приборкання норовливої". Із псевдами 3 групи зустрічаємося у „Віндзорських пустунках", „Венеціанському купці", „Дванадцятій ночі", та „Як вам це сподобається": Фальстаф перетворюється у стару тітку, Порція, Джесіка та Віола перевдягаються у чоловічий одяг. „Многие исследователи (Шапиро, Биннс, Бейкер, Ховард) отмечают, что Англия времен Елизаветы Первой, это четко стратифицированное общество, и, что особо важно для нас, за каждым слоем четко закреплены не только права и обязанности, но и одежда, украшения, нормы поведения [Shapiro 1996; Binns 1974; Baker 1992; Howard 1988]. Поэтому использование „чужой" одежды влечет за собой либо повышение, либо понижение статуса. Мужчина, надевая женское платье, значительно теряет ту власть, права и полномочия, которые имеет как „сильный" пол. Однако, если переодевание добровольное, то за понижением следует (или ожидается) вознаграждение. Например, Фальстаф наряжается старой дамой, чтобы обмануть мужа, соблазняемой им женщины. Как результат, он надеется получить вознаграждение не только в сексуальном плане, но и поправить свое финансовое положение. Женщины же наоборот приобретают гораздо большую мобильность в мужском одеянии. Они приобретают также значительное влияние в своем новом окружении" [12]. Дослідниця розглядає перевдягання як засіб критики самої категорії гендеру і, водночас, робить висновок, що лише псевдочоловіки у творах Шекспіра досягають позитивного результату: жіноче перевдягання як таке, що спрямоване вверх за соціальною ієрархією єлізаветинського суспільства, виправдовується і винагороджується, а чоловіче, пов'язане із зниженням статуту, карається, як щось протиприродне [12].

Мотив обманної зміни статі характерний не лише для комедії, але й для новели, яка активно розвивається у добу Ренесансу. Так, у „Декамероні" Дж. Боккаччо зустрічаємося із англійською принцесою, яка видає себе за абата і з несправедливо ображеною дружиною, яка перевдягається у чоловічий одяг і карає наклепника. У „Нових забавках і веселих розмовах" Бонавантюра Депер'є – із юнаком, який, удаючи з себе дівчину, розважається із черницями у монастирі тощо.

У комедіях Лопе де Вега персонажі частіше змінюють не стать, а соціальний статус (тип 1): кабальєро Адельмаро, щоб завоювати прихильність коханої змушений перетворитися на вчителя танців („Вчитель танців"), дівчина із знатної родини – на служницю („Дівчина із глечиком", „Ніч у Толедо") – тип 1.1., а Теодоро, щоб одружитися із Діаною видає себе за сина аристократа („Собака на сіні") – тип 1.2.

Розглядаючи іспанський варіант комедії на матеріалі творчості таких драматургів як Л. де Вега, Тірсо де Моліна та Педро Кальдерон, М.Л.Андреєв, зазначає, що „Лопе особенно охотно обыгрывает мотив перемены облика: его герои и героини оборачиваются рабами, слугами, цыганами, шутами, безумцами, меняют пол" [2, с.9]. І якщо, „для Лопе переодевания, предполагающие нисхождение в другой социальный статус, можно считать чуть ли не правилом (как и для Тирсо), то для Кальдерона это исключение" [2, с. 17]. Серед таких винятків дослідник визначає комедії „Ляпас від жінки – не образа" (вирушаючи у погоню за коханим Лісандра перевдягається у чоловічий одяг, а Сезар – у жіночий – тип 3), „Під знаком ненависті і любові" (герцог під видом простого солдата наймається до коханої на службу

– тип 1.1), „Не завжди вір у гірше" (героїня переховується від помсти, удаючи з себе служницю – тип 1.1.).

У Т. де Моліна псевди з'являються, коли драматург звертається до любовної тематики, створюючи гостру інтригу і комічний ефект завдяки плутанині персонажів (особливо під час нічних побачень): „Севільський бешкетник", „Покарання за помилку", „Хто мовчить, тому таланить" тощо. Особливо часто драматург використовує мотив перевдягання у одяг протилежної статі (гр. 3): „Дон Хіль – зелені штани", „Любов-лікар", „Сади Хуана Фернандеса", „Сором'язливий у палаці" тощо.

Не тільки іспанська, але й італійська, французька, англійська комедія активно використовують сюжетні ситуації із псевдами 1 та 3 групи. Так, у „Смішних манірницях" Ж.-Б. Мольєра одягом обмінюються пани і слуги, а у „Міщанині-шляхтичі" Клеон видає себе за знатного правителя. В обох випадках герої вдаються до обману, щоб показати необґрунтованість претензій тих, хто, втратив зв'язок із реальним життям (манірниць, пана Журдена). Бен Джонсон у комедії-фарсі „Епісін" (від грецького слова Epiksin, що означає „двостатевий", „інколи чоловік, а інколи – жінка") звертається до сюжету середньовічного анекдоту, що зустрічається у Рабле: старий збирається одружитися із мовчазною жінкою, яка насправді виявляється перевдягненим хлопцем (тип 3). Карло Гольдоні використовує цей же тип у „Слузі двох панів" (Беатріче удає з себе чоловіка) та „Самодурах" (наречений Лучетти потрапляє до її будинку завдяки перевдягненню у жіночій одяг).

Можна припустити, що у багатьох фольклорних та літературних творах через міфологему перевдягання відобразилися архетипічні уявлення про значення статевого акту для жінки і чоловіка: жертва – для першої, задоволення сексуальних потреб, засіб порятунку життя (продовження себе в іншому) – для другого. Доказом цієї думки є мотиви, якими керуються персонажі різних творів, вдаючись до перевдягання в одяг протилежної статі: переодягання у жіноче плаття для чоловіка, у більшості випадків, пов'язане із його любовними пригодами (травестія дозволяє безперешкодно спілкуватися із жінкою і уникнути покарання): у баладах, творах Шекспіра („Віндзорські пустунки"), Гольдоні („Самодури") тощо. Що ж стосується дівчини, яка вдається до такого перевдягання, то найчастіше вона жертвує своєю зовнішньою „жіночністю" заради повернення або порятунку коханого чоловіка (Мелетинський зводить цей мотив до типу чарівної / тотемної дружини): вище вказані твори К. Гольдоні, Т. де Моліна, Л. Де Вега, „Життя є сон" П. Кальдерона (Росаура) тощо. На наш погляд, ще одна з причин, чому жінка, яка перевдягається у чоловіка, отримує винагороду і не підлягає осміянню – її більш висока, шляхетна мета (у порівнянні із чоловіком, який вдається до травестії): врятувати чи повернути коханого, покарати зрадливого коханця або наклепника, встановити справедливість.

Окрему групу формують твори, автори яких використовують казкові мотиви, пов'язані із функціонуванням псевдів. Наприклад, Карло Гоцці у трагікомедії „Король-олень" творчо обробляє казковий сюжет про правителя-жебрака (тип 1.1.). Закономірно псевди з'являються і на сторінках літературних казок Ш. Перро („Шкура вислюка" – тип 1.1., „Попелюшка" і „Кіт у чоботях" – тип 1.2.) тощо.

У добу романтизму псевди продовжують своє життя переважно лише на сторінках творів цього жанру: Г.Х. Андерсен („Свинопас", „Дикі лебеді" – тип 1.1., „Тінь" – тип 1.2., 2.2.), В. Гауф („Казка про несправжнього принца" – тип 1.1., 1.2.), Е.Т.А.Гофман („Крихітка Цахес" – тип 2.1. і 2.2.). Що ж стосується представників „класичного" реалізму XIX ст., то вони не проявляють такого інтересу до мотиву обманної заміни, як їхні попередники: традиція його використання за цієї доби на певний час втрачає популярність, хоча і не зникає повністю.

Отже, можна зробити висновок, що міфологема обманної заміни має дуже давнє походження. Джерела виникнення типів 1 та 2 – календарні міфи та пов'язані із ними ритуали, пізніше трансформовані у карнавальні свята, шлюбні обряди (тип 2.2.). Що ж стосується псевдів групи 3, то у цьому випадку „міфологічно-обрядовий шлях" їх формування відображає метафоричну трансформацію уявлень про „вічне оновлення" і статевий акт як одну з форм його репрезентації. Поступово відповідна міфологема втрачає своє сакральне значення: уже у народних казках псевди гр. 1.2., 2.1, 2.2. починають сприйматися переважно як ошуканці, негативні персонажі. Особливої популярності мотив підміни набуває у творах Середньовіччя і Відродження (найбільш показовою у цьому плані є „карнавалізована" література), домінантним стає його сприйняття як комічного, він „закріплюється" за жанрами новели і комедії. Ця ж тенденція простежується драматургії у 17-18 ст. Літературна казка Нового часу та романтизму запозичує відповідний мотив і засновану на його розвитку сюжетну схему із казки фольклорної з її системою ціннісних домінант.

Завершуючи розгляд питання про специфіку функціонування псевдів у західноєвропейській літературі, хотілося б підкреслити, що наша стаття не претендує на її вичерпне висвітлення, а лише вказує на перспективи та доцільність глибокого дослідження цієї теми.

## ЛІТЕРАТУРА


1. Агранович С. Двойничество / С. Агранович, И. Саморукова. – Самара: Самарский университет, 2001. – 132 с.
2. Андреев М.Л. Испанский вариант: комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона / Михаил Андреев. – М.: РГГУ, 2006. – 35 с.
3. Драненко Г.Ф. Особливості переосмислення міфу про Алкмену та Амфітріона в літературі XX століття: Автореф… канд. філол. наук: 10.01.04 / Галина Флоріївна Драненко. – Інститут літератури імені Тараса Шевченко. – К., 2000. – 20 с.
4. Дубровская Е.А. Узнавание суженого/суженой в сказочных сюжетах // *http://www.ruthenia.ru/folklore/petrov1.htm*.
5. Качкан В. Фольклористична та етнографічна діяльність Зенона Кузелі // http://www.etnolog.org.ua/vyd/nartv/ 2003/N5_6/Art02.html.
6. Campbell J. The hero with a thousand faces / Joseph Campbell. – New York: Bollingen Foundation Inc., 1949. – 378 p.
7. Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т.2. - М.: Олимп, 1998. – С. 25-28.
8. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // *http://www.ruthenia.ru/folklore/petrov1.htm*.
9. Мелетинский Е.М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // *http://www.ruthenia.ru/folklore/petrov1.htm*
10. Мурадханян І.С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII-XIX століть: Автореф… канд. філол. наук: 10.01.04 / Ірина Саркісівна Мурадханян. – ДНУ. – Дніпропетровськ, 2001. – 17 с.
11. Назиров Р.Г. Сказочные талисманы невидимости / Р.Г. Назиров // Бельские просторы. – 2006. - № 1. – С. 6-13.
12. Осиновская О.С. Кросс-гендерное переодевание в пьесах У. Шекспира // http:frgf.utmn.ru/mag/21/37
13. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 111 с.
14. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха // http:tricksters.narod.ru/laughter/propp.txt.
15. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – Ленинград: Издательство Ленинградкого государственного ордена Ленина Университета, 1946. – 337 с.
16. Семашук Н. Теорія карнавалізації у методології порівняльного літературознавства // http:frgf.utmn.ru/mag/21/37
17. Фесенко Э. Я. Теория литературы / Эмилия Фесенко. – М.: УРСС, 2004. – 336 с.
18. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь / Джеймс Джордж Фрэзер. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – 526 с.
19. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 798 с.
20. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
21. Шалгінов Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя / Борис Шалагінов. – К.: „КМ АКАДЕМІЯ”, 2004. – 360 с.
22. Щитова-Романчук Л.А. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма / Любовь Щитова-Романчук. – Днепропетровск: Полиграфист, 2000. – 181 с.