

moral imperfections, are also looking for the path of "rejection" of the existing (The Good Apprentice); one sees everything from an unattainable moral height – the one who came to serve and depart, Jackson (Jackson's Dilemma). Actually, the main thing Beckett taught Murdoch at is to understand this particular type of psychology from the inside ("the Murphy complex"), and not just to reproduce the structure of the tragic comedy.

Key words: Beckett, Murdoch, modernism, novel, intertext, intertextuality, poetics analysis, context.

УДК 821.133.1 – 343.09«16»

Г. Є. Нікітіна
Дніпро

ЛАФОНТЕНІВСЬКІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У КАЗКАХ ШАРЛЯ ПЕРРО: ДО ПИТАННЯ ПРО ДИСКУРСИВНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ТОПОСІВ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ XVII–XVIII СТ.

У статті розглядається така дискурсивна особливість текстів збірки Ш. Перро «Історії, або Казки минулих днів з повчанням» у виданні К. Барбена (1697), здійсненому за авторським рукописом 1695 р., як узагальнююче вживання визначеного артикля перед написаною із великої літери загальною назвою, що, наряду із репризами і самоцитуванням, може розглядатися як один із чинників сприйняття виведених у казках Ш. Перро образів, мотивів і ситуацій як типових сучасниками письменника, зокрема мадам д'Онуа, у чиїх творах ремінісценції із казок Перро репрезентуються як звичай казкового універсуму. Оскільки подібне написання раніше зустрічається у байках Ж. де Лафонтена, де привертає увагу М. Пастуро, який дає наукове пояснення даному явищу, досліджується зв'язок між казками Ш. Перро і байками Ж. де Лафонтена на рівні художнього слова, мотивів, серед яких провідна роль належить крутіїству, фабулі і композиції, опосередкований виданням «Версальський лабіринт» (1677), в якому Ш. Перро так само звертається до байки Езоп і цитати з якого легко впізнавані у збірці «Історії, або Казки минулих днів з повчанням».

Ключові слова: французька літературна казка XVII–XVIII ст., байка, крутіїський роман, топос, ремінісценція, визначений артикль, Ш. Перро, Ж. де Лафонтен, М.-К. д'Онуа, М.-Ж. Лерітьє де Вілландон.

Звертаючись до мотивів і ситуацій із казок Шарля Перро, навіть мадам д'Онуа, чия збірка «Казки фей» (1697) виходить через два роки після появи рукопису збірки «Історії, або Казки минулих днів з повчаннями» (1695), подає їх як свого роду звичай, якого прийнято дотримуватися у казковому універсумі. Наприклад, у казці «Помаранч і Бджілка» принц Коханий (Aimé) опиняється у хижі людоджерів Тортурини (Tourmentine) і Троцилло (Ravagio), котрі кладуть його спати поруч із шістьма людоджерятами, а принцеса Кохана (Aimée) остерігаючись, як би господарі не з'їли любого їй принца, дві ночі поспіль, коли всі засинають, знімає корону із першого-ліпшого людоджерятка й одягає її на голову принца, котрий лише вдає, що спить [5, р. 326], – так що спершу людоджер [5, р. 326], а потім і його дружина [5, р. 329], замість нього з'їдають того зі своїх дітей, на кому немає корони. Це ремінісценція із казки «Хлопчик-мізинчик» (1695) Перро, де говориться, що дочки Людоджера спали всімох в одному ліжку, кожна – із золотою короною на голові [9, р. 211], які головний

герой обачливо замінив на капелюшки своїх братів, яких вклали на сусідньому ліжку у цій же кімнаті, тож коли Людожер повернувся уночі і в темряві навпомацки відшукав корони, то зі спокійним серцем перерізав горлянки власним дочкам. Те, що людожери у мадам д'Онуа, так само, як і людожери у Перро, лягають спати у золотих коронах, письменниця пояснює так: «Так вже заведено в Людожерії, що щовечора людожер, людожерка і людожерята надягають на голову гарну золоту корону, в якій вони сплять; такі вже вони пихаті, але вони радше дозволять себе повісити чи зарізати, ніж зрадять цій звичці» (*«C'est la coutume en Orgichonnerie que tous les soirs l'ogre, l'ogresse et les ogrichons mettent sur leur tête une belle couronne d'or, avec laquelle ils dorment ; voilà leur seule magnificence, mais ils aimeraient mieux être pendus et étranglés que d'y avoir manqué»*) [5, р. 328–329].

Так само, добре знайоме за «Сплячою Красунею» запрошення фей в якості хрещених, які обдаровують новонародженого усіма можливими чеснотами і талантами, з більшою або меншою точністю¹⁹ відтворюване у таких казках, як «Принцеса-Веснянка», «Принцеса Розет», «Лісова лань», «Принц-Вепр», у «Зеленому Змії» (1698) мадам д'Онуа коментує так: «Жила собі одна велична королева, котра народивши двох доньок-близнючок, запросила дюжину фей, що мешкали по сусідству, нанести їм візит і разом обдарувати їх різними талантами, як це було прийнято в той час. Це був вельми зручний звичай, оскільки своєю могутністю феї майже завжди виправляли все, що зіпсувала природа, хоча і їм траплялося добряче зіпсувати те, що природі вдалося зробити краще» (*«Il était une fois une grande reine, qui étant accouchée de deux filles jumelles, convia douze fées du voisinage de les venir voir, & de les douer, comme c'étoit la coutume dans ce tems-là, coutume très commode ! Car le pouvoir des fées raccommoitoit presque toujours ce que la nature avoit gâté ; mais quelquefois aussi, il gâtoit bien ce que la nature avoit le mieux fait»*) [4, р. 163], – маючи на увазі як прокляття, через яке Спляча Красуня мала померти у шістнадцять років від уколу веретеном, так і ситуацію із «Ріке з Чубчиком», із сюжетом якого перекликається «Зелений Змій», в якій одна й та сама фея наділяє Ріке, який народився «таким негарним і незграбним, що тривалий час сумнівалися – чи людина він» [9, р. 149–150], розумом, який затьмарював собою недосконалу зовнішність, а принцесу, котра народилася «прекрасною, мов ясний день», невимовно дурною, лише щоб «дещо вгамувати радість» її матері [9, р. 154].

Звісно, головною причиною подібного сприйняття образів із казок Перро слід вважати їхні численні репризи у його власній казковій спадщині. Так, лише ескізно зобразивши хрещену в «Ослиній Шкурі» (1695), до якої в розпачі звертається по пораду головна героїня казки, щоб уникнути шлюбу із власним

¹⁹ У перелік достоїнств, якими феї обдаровують «Принцесу-Веснянку» майже дублює аналогічний перелік у Перро: «Молодша з фей пообіцяла, що вона буде красивішою за всіх, наступна – що вона буде божественно розумна, третя – що вона буде неймовірно граційною, що б вона не робила, четверта – що вона чудово танцюватиме, п'ята – що вона співатиме наче соловейко і сьома – що вона досконало гратиме на всіх музичних інструментах» [5, р. 6–7] – сказано у Перро; «Перша наділила її незрівняною красою, друга – безмежним розумом, третя – чудовим голосом, четверта – хистом до поезії і прози» [9, р. 189], – говориться у «Принцесі-Веснянці»

батьком, і про яку відомо лише, що вона – фея, котра немає собі рівних у мистецтві чарів і котра усамітнено мешкає у гроті (*De mille chagrins l'âme pleine, / Elle alla trouver sa marraine, / Loin, dans une grotte à l'écart, / De nacre et de corail richement étoffée / C'était une admirable fée / Qui n'eût jamais de pareilles en son art* [8, р. 10–11]), письменник надалі ампліфікує окремі складові цього образу: у «Сплячій Красуні» і «Ріке з чубчиком» він детально змальовує перебіг королівських хрестин за участю фей, а у «Попелюшці» виводить ситуацію, в якій на плач головної героїні одразу озивається фея хрещена: «Вона розплакалася. Її хрещена, помітивши, що вона у сльозах, спитала, що з нею. "Мені б хотілося... Мені б хотілося..." Вона плакала так гірко, що не могла договорити до кінця. Хрещена мати, котра була феєю, сказала їй: "Ти б хотіла поїхати на бал, чи не так?"» [9, р. 125]. Повторюваність, що, як доводить Й. Гейзинга, несе в собі імпліцитне визнання правил гри [3, с. 34], якою, як слідує із міркувань, викладених в «Homo ludens», є за своєю сутністю складання творів у будь-якому літературному жанрі, і, що найважливіше, якою складання казок видається у салонній культурі рубежу XVII–XVIII ст., сприяє стрімкому формуванню основних кліше даного жанру.

Утім, серед чинників, через які образи королів, принцес, людоджерів і фей із казок Перро сприймаються послідовниками як типові, можна назвати і таку граматичну особливість текстів «Казок Матінки Гуски», як використання визначеного артикля перед написаною з великої літери загальною назвою: *le Roy* (король), *la Reine* (королева), *le Fils du Roy* (син короля), *la Princesse* (принцеса), *la Fée* (фея), *la Marraine* (хрещена), *l'Ogre* (людоджер), *le Paysan* (селянин), *le Bucheron* (лісоруб), *le Mari* (чоловік) тощо.

На це явище звернув увагу в ході дослідження бестіарію у байках Жана де Лафонтена визнаний французький медієвіст Мішель Пастуро, який вбачав функцію подібного написання у наступному: «Визначений артикль, з одного боку, дає кожній фігурі ім'я – майже власну назву (тому у деяких старих виданнях з'являється написання з великої літери: *le Lion, le Renard, le Corbeau*) – і, що ще важливіше, дозволяє представити кожен вид архетипово. Це не просто якийсь²⁰ лис, а Лис як такий» [2, с. 337].

Підставою провести аналогію між текстами Лафонтена і Перро є той факт, що у 1669 р., тобто через рік після публікації першої збірки байок Лафонтена, на посаді першого наглядача королівських будівель, Перро пропонує Людовіку XIV з метою виховання Дофіна прикрасити Версальський лабіринт 39 фонтанами із зображеннями персонажів байок Езопа, а у 1677 р. у виданні «Версальський лабіринт», покликаному служити свого роду путівником по творінню Андре Ленотра, пропонує їхню галантну інтерпретацію, начебто підказану богом Кохання Аполлонові під час його прогулянки Версальським садом, «який він нині любить так, як ніколи не любив острів Делос» [10, р. 230], – алюзія, за якою легко здогадатися, що в подібні античного бога сонця і покровителя мистецтв, зображений ніхто інший,

²⁰ Курсив М. Пастуро.

як Людовік XIV, Король-сонце, котрий, починаючи із «Балету ночі» (1653) Ж.Б. Люллі, незмінно поставав перед придворними у королівських балетах в образі сонця: «Я, кохання, – саме по собі лабіринт, в якому легко загубитися. Мій задум: розташувати тут фонтани і прикрасити їх найвигадливішими байками Езопа, під якими я запишу настанови для закоханих» («*Car vous savez je suis moi*») même un labyrinthe, où l'on s'égare facilement. Ma pensée serait d'y faire quantité de fontaines et de les orner des plus ingénieuses fables d'Ésope, sous lesquelles j'enfermerais des leçons et des maximes pour la conduite des amants») [10, р. 231]. Суперництво, на яке вказує те, що Перро звертається до того ж джерела, що й Лафонтен, і так само призначає свій твір вихованню Дофіна, дається взнаки у перейманні впізнаваних рис стилю попередника: від віршованих мораліте, які у «Версальському лабіринті» супроводжують по-езоповому прозові байки, до характерної орфографії: «Le Chat est Chat, la Coquette est Coquette» (V, Повішений кіт і щури, [10, р. 235]).

Зв'язок між «Версальським лабіринтом» і збіркою «Історії або казки минулих днів» простежується не лише в доповненні текстів казок віршованими мораліте, а й подекуди майже дослівному самоцитуванні автора, як у випадку із рядками із мораліте байки XXXI «Мишка, кіт і півень» у мораліте «Червоної Шапочки», при якому Перро зберігає, як образний ряд, а саме, аналогію між слащавістю і небезпекою, так і ритм вірша і риму *doucereux – dangereux* (слащавий – небезпечний), покликану привернути увагу до згаданої аналогії:

Mais gardez-vous des doucereux,
Ils sont cent fois plus dangereux.
 (XXXI, La Petite Souris, le Chat et le
 Cochet [10, р. 248])

Qui ne scait que ces Loups doucereux,
 De tous les loups sont les plus dangereux.
 (Le Petit Chaperon Rouge [9, р. 36]).

На зв'язок між байками Лафонтена, «Версальським лабіринтом» і «Казками Матінки Гуски» Перро вказує і пасаж із казки «Пан Кіт або Кіт у чоботях», де згадуються хитрощі, до яких вдавався кіт, щоб упіймати мишей, а саме – як, підвісивши себе за задні лапи, він прикидався мертвим, або ховався у борошні:

«*Quoique le maître du chat ne fit pas grand fond la-dessus, il lui avoit veu tant de tours de souplesse pour prendre des Rats et des Souris ; comme quand il se penoit par les pieds, ou qu'il se cachoit dans la farine pour faire le mort, qu'il ne désespéra pas d'en être secouru dans sa misère* » [9, р. 85–86].

Це ремінісценція із байки Лафонтена «Кіт і старий щур», рядки із якої Перро раніше відтворював у V байці «Версальського лабіринту» «Повішений кіт і Щури»:

Le Chat et un vieux rat
Le galant fait le mort, et du haut du
plancher
Se pend la tête en bas : la bête scélérate
À de certains cordons se tenait par la patte.
 <...> notre maître Mitis
 Pour la seconde fois les trompe et les
 affine,
Blanchit sa robe et s'enfarine,
 Et de la sorte déguisée,
Se niche et se blottit dans une huche
ouverte
 (La Fontaine, Fables, 1668, [7, р. 123 –

Le Chat pendu et les rats
 Le Chat se pendit par la patte, et faisant
le mort, attrapa plusieurs Rats. Une autre fois il se
couvrit de farine. Un vieux Rat lui dit : «*Quand tu*
serais même le sac de la farine, je ne m'approcherais
pas ».

Le plus sûr bien souvent est de faire la retraite
 Le Chat est Chat, la Coquette est Coquette.
 (Perrault, Le Labyrinthe de Versailles, 1675,
 [10, р.235])

124))

Як видно, навіть означення «*maître chat*», використане Перро в заголовку казки про kota у чоботях «*Le Maître Chat ou le Chat botté*», було запозичене у Лафонтена: у 35 рядку байки «Кіт і старий щур» kota названо «*maître Mitis*», що, відповідно до контексту, можна перекласти як «умілий, вправний, кмітливий, винахідливий», і в такому значенні вживається автором не вперше. У найбільш відомій його байці «Ворон і Лис»²¹, обидва персонажі представлені не інакше, як *maître Corbeau* і *maître Renard* («*Maître Corbeau sur un arbre perché / Tint en son bec un fromage. / Maître Renard, par l'odeur alléché, / Lui tint à peu près ce langage*» [7, р. 4]). Якщо у випадку з вороном, чие оперення нагадує чорну мантію нотаріуса, скоріше за все, йдеться про традиційне звернення до людини з ученим ступенем з юриспруденції – «*mepe!*», що породжує інакомовність, вельми схожу на алегорії середньовічного «Роману про Ренара», де звірі наділяються рисами представників різних прошарків тогочасного суспільства; то у випадку із байковим лисом, образ якого у французькій літературі увібрав риси лиса Ренара, чия фігура поєднувала розрізнені «гілки» згаданого зразка тваринного епосу і чиї пригоди можна назвати апологією витівок і штукарства, що живиться від тих самих джерел, що й такі жанри міської літератури, як фаблію і фарси, героєм найвідомішого з яких є метр Патлен, нотаріус-ошуканець, якого зрештою і самого ошукує, скориставшись його ж порадою на всі запитання відповідати баранячим беканням, його підзахисний, котрий виявляється іще хитрішим, – це синонім пройдисвіта. Саме роману про Ренара, де перевершити лиса вдається лише коту Тиберу, кіт у байках Лафонтена, а згодом і у Перро завдячує сталим епітетом «*maître*».

У XVII ст. інтерес до цього типу персонажа підживлює захоплення іспанським крутійським романом і його центральною фігурою, пікаро, рисами якого наділені герої багатьох казок. Їхню кмітливість автори підкреслюють промовистими іменами, такими як Фінетта (*Finette* від фр. *fin* – тонкий, витончений, гострий про розум), як звать героїнь одразу двох казок, «Кмітлива принцеса» («*L'adroite Princesse*») (1696) мадемуазель Лерітьє де Віландон і «Вострушка-Золянка» («*Finette Cendron*») (1697) мадам д'Онуа, або Хитра Голова (*Riche-en-cautèle* чи *Riche-Cautèle* досл. «багатий на хитрощі» від застарілого *cautèle* – хитрість, уловка), як звать антагоніста Фінетти із казки «Кмітлива принцеса» Лерітьє, про якого в тексті сказано: «Хитра Голова, котрий і так був ловким пройдисвітом, закликав усю свою хитрість, щоб стати пройдисвітом із пройдисвітів» («*Riche-cautèle, qui étoit déjà un habile fourbe, rappela tout son esprit pour devenir fourbissime*» [6, р. 277]), – характеристика, в якій мадемуазель Лерітьє вживає слово «*fourbe*», що в свою чергу відсилає до назви п'єси Мольєра «*Les fourberies de Scapin*» («Витівки Скапена») (1671), і ад'єктивізувавши його, пропонує утворений на італійський манер за допомогою суфікса *-issime* найвищий ступінь порівняння «*fourbissime*».

²¹ У французькій мові назви обох тварин мають чоловічий рід: «*Le Corbeau et le Renard*».

У Перро топоси крутійського роману з'являються вже в «Ослиній Шкурі» (1694) у сценах підглядання принца через замкову щілину за головною героїнею, котра встигає помітити цей погляд, не будучи поміченою в свою чергу, – що автор пояснює надзвичайною жіночою хитрістю:

«...» quand le prince à sa porte l'aborda
 Et par le trou la regarda,
 Elle s'en était aperçue :
 Sur ce point la femme est si drue,
 Et son œuil va si promptement,
 Qu'on ne peut la voir un moment
 Qu'elle ne sache qu'on l'a vue [8, p. 26–27].

Крутійство відчутне і в манері поведінки таких героїв прозових казок збірки «Історії або Казки минулих днів з повчаннями», як Хлопчик-мізинчик, Вовк із казки про Червону Шапочку і навіть Ріке з чубчиком, а також, власне, Кіт у чоботях. Так, Хлопчик з мізинчик, якому автор дає таку характеристику : «Він був найкмітливішим і найрозсудливішим серед братів » («Il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères» [9, p. 125]), – не лише знаходить спосіб відшукати шлях додому, розкидаючи дорогою до лісу білі камінці, врятувати своїх братів від Людожера, помінявши їхні капелюшки на корони, в яких спали його дочки, а й розбагатіти. Викравши семимильні чоботи Людожера, він повертається до його дружини, щоб переконати її віддати йому все золото та срібло, по яке його начебто послав сам Людожер, на якого дорогою напали грабіжники, велівши надягнути його чоботи, щоб жінка бува не прийняла його за ошуканця («afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur» [9, p. 223]). В казці «Червона Шапочка», Вовк, проковтнувши бабусю, лягає у її ліжко і вдає із себе хвору стареньку, щоб поласувати і онукою. Ріке ошукує дурну принцесу, завідома пропонуючи їй угоду, суть якої вона не здатна збагнути [9, p. 170–171]. Кіт у чоботях видає себе за слугу заможного маркіза де Караба, від імені якого впродовж кількох місяців підносить королю дичину, в день королівської прогулянки інсценує пограбування свого господаря, щоб представити його королеві в ошатному одязі, який король сам запропонує йому зі свого плеча, дорогою залякує селян, щоб ті на запитання про власника земель незмінно відповідали «Маркіза де Караба!», а потім, вдаючи, ніби не вірить чуткам про здатність Людожера обернутися на найменше створіння, спонукає його перетворитися на мишку, яку з легкістю вполює. При цьому і за характером пригод, і за композицією «Пан Кіт або Кіт у чоботях» нагадує роман про Ренара: подібно до його «гілок», кожен епізод цієї казки цілком можна було б розвинути у самостійний сюжет. В свою чергу, епізод із Людожером, відсутній у версії Страпароли («Приємні ночі» XI: I), на рівні фабули перекликається із байкою Лафонтена «Ворон і Лис»: обидва ошуканці грають на самолюбстві тих, кого вони прагнуть ошукати, присипляючи їхню пильність вміло дібраними лестощами.

Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
 Sans mentir, si votre ramage
 Se rapporte à votre plumage,
 Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.

On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits animaux, par exemple, de vous changer en rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.

À ces mots le Corbeau ne sent pas de joie ;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
[7, p. 4]

Impossible ? reprit l'Ogre. En même temps il se changea en une souris aui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut plus tôt pas aperçue qu'il se jeta dessus et la mangea [9, p. 99 – 100].

Показово, і що в епізоді з інсценуванням нападу на маркіза де Караба, kota, який завбачливо заховав одяг сина мельника під великим каменем Перро називає «le drôle» (фр. забавний, смішний, що, будучи субстантивованим може бути перекладеним, як пустун): «Le drosle les avoit cachés sous une grosse pierre» [9, p. 92], – що є черговою ремінісценцією із байки Лафонтена «Кіт і старий щур», де стосовно kota в такому ж значенні вжито слово «galant» («Le galant fait le mort» [7, p. 123]). Така кількість прямих відсилок до байок Лафонтена на рівні фабули, композиції, образу і навіть художнього слова, свого часу поміченої сучасницею Перро, мадам д'Онуа, котра, описуючи галерею із портретами видатних котів у замку Білої Кішечки із однойменної казки, розміщає поруч портрети kota у чоботях і Лафонтенового Салоїда («On voyoit autour l'histoire des plus fameux Chats; Rodillardus pendu par ses piés au conseil des rat, chat botté, marquis de Carabas» [4, p. 461]), робить міркування М. Пастуро щодо узагальнюючої ролі визначеного артикля у байках Жана де Лафонтена застосовною до казок Перро.

Як і в байках Лафонтена [2, с. 336] або у «Версальському лабіринті», у «Казках Матінки Гуски» вельми обмежений набір фігур дійових осіб, на що вказує повторюваність деяких із них: у восьми прозових казках, що увійшли до збірки, чотири рази з'являються король, син короля, принцеса, фея, тричі – людоджер, двічі – лісоруб. На відміну від персонажів мадам д'Онуа, персонажі Перро позбавлені імен, за виключенням хіба що зведеної сестри Попелюшки Жавотти, сестриці Анни у «Синій Бороді», батька і старшого з братів Хлопчика з Мізинчик – Гійома і П'єро відповідно, та грубої дочки із казки про Фей, котру звать Фаншон, так само, як сварливу дружину лісоруба у «Смішних Бажаннях». Така мала кількість імен і незначне число фігур, якими послуговується письменник, зайве підкреслюють, що одне ім'я на двох, – збіг, що неминуче спонукає проводити аналогії між образами у пошуках подібного і розбіжного, як це було зокрема у випадку з Ізольдою Білокурою і Білорукою в «Романі про Трістана і Ізольду», – до того ж у настільки схожих за характером героїнь, як дві Фаншон, переставши бути «власним» у прямому сенсі слова, уподібнюється до загальної назви, в той самий час, як загальні назви, завдяки великій літері, майже набувають статус імені, що знаходить відображення у віршах із мораліте «Червоної Шапочки»: «Je dis le Loup, car tous les loups / Ne sont pas de pas de la même sorte» («Кажу я Вовк, бо всі вовки / далеко не однакової вдачі») [9, p. 36]. У зв'язку з цим напрошується паралель із літературою пізнього Середньовіччя, де показані як тип герої фавлію не мають власного імені, яке їм зазвичай заміняють промовисті тавтології їхньої майнової чи соціальної приналежності (багатія, як правило, звать Рішаром (фр. richard – багатій), селянина – Вілланом (лат. villanus – селянин)), і де в той же час ім'я центральної фігури «Роману про Ренара», як показував Ж. Ле Гофф, із власної назви *Renart* (імовірно похідної від Reinhart або Reginhard) перетворюється на загальну *renard*, витісняючи із

французької мови видову назву *goupil*, похідну від латинського *vulpes* [1, с. 178]. Це зауваження здається доречним, з огляду на те, що Перро, називаючи збірку своїх прозових казок «Історії минулих днів з повчаннями» і насичуючи мовлення, яким в ній ведеться оповідь різного роду архаїзмами, найбільш явним із яких є збереження витісненого циркумфлесом («^») –s– між голосною і приголосною у таких словах як *chasteau*, *baptisme*, *forest*, *meusnier* (на те, що Перро робить це навмисне вказує сусідство не просто в тексті однієї казки, а навіть у реченнях, що йдуть одне за одним, старого й нового способів написання: *chasteau* і *château* [9, р. 15]), грає у старовину.

Таким чином, коли у виданні Клода Барбена, сучасники Перро бачили написання *le Roy*, *la Reine*, *le Fils du Roy*, *la Princesse*, *la Fée*, *l'Ogre*, вони, судячи з усього, мали сприймати ці фігури саме так, як пояснив Пастуро, тобто як казкових короля, королеву, принцесу, фею, людоджера, як *таких*. На вірність даного припущення вказує відсутність у Перро розлогих і детальних описів елементів казкового часопростору, якими зловживатимуть його сучасниці, мадам д'Онуа, мадемуазель Лерітьє, графиня де Мюрá, адже, знімаючи конкретику, визначений артикль у словах *le Baptisme* (хрестини), *le Mariage* (весілля), *le País* (край), *le Royaume* (королівство), *la Ville* (місто), *la Ville Capitale* (столиця), *le Village / la Campagne* (село), *la Forêt* (ліс), *le Palais* (палац), *le Chasteau* (замок), *le Donjon* (донжон), *la Tour* (вежа), *le Moulin* (млин), *la Carosse* (каре́та), *la Couronne* (корона), *le Couteau* (ніж) тощо, звільняє автора від потреби їх описувати, оскільки будь-хто здатен уявити ліс, замок, вежу, карету, млин і корону як *такі*.

Бібліографічні посилання:

1. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / Ж. Ле Гофф / Пер. с фр. Д. Савосина. – М.: Текст, 2011. – 220 с.
2. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пастуро М.; [пер. с фр. Е. Решетниковой]. – СПб.: Alexandria, 2012. – 448 с.
3. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
4. Aulnoy M.-C. de La suite des « Contes des Fées », Les Fées à la Mode / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 4. – 527 p.
5. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 p.
6. L'Héritier de Villandon M.-J. Œuvres mêlées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de Mlle L'H*** [L'Héritier de Villandon], avec le Triomphe de Mme Des Houlières, tel qu'il a été composé par Mlle L'H*** / M.-J. L'Héritier de Villandon. – Paris : Éd. Jean Guignard, 1696. – 424 p.
7. La Fontaine J. de Fables choisies mises en vers / J. de La Fontaine / Fables choisies mises en vers : en 4 tomes. – Paris : Éd. Ch.-A. Jombert, 1755. – Т.1. – 333 p.
8. Perrault Ch. Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'Asne, et celui des Souhaits Ridicules / Ch. Perrault. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1694. – 130 p.
9. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
10. Perrault Ch. Le Labyrinthe de Versailles / Ch. Perrault // Ch. Perrault. Contes. – Paris : PML, 1995. – P. 229–252.

Надійшла до редколегії 31 березня 2019 р.

Никитина А.Е. Лафонтеневские реминисценции в сказках Шарля Перро: к вопросу о дискурсивных факторах формирования топосов французской литературной сказки XVII–XVIII вв.

В статье рассматривается такая дискурсивная особенность текстов сборника Ш. Перро «Истории, или Сказки былых времен» в издании К. Барбена (1697), осуществленном по авторской рукописи 1695 г., как обобщающее употребление определенного артикля перед написанным с прописной буквы нарицательным, что, наряду с репризами и самоцитированием, может рассматриваться как один из факторов восприятия образности, мотивов и ситуаций из сказок Ш. Перро как типичных современниками писателя, в частности, мадам д’Онуа, в чьих произведениях реминисценции из сказок Ш. Перро преподносятся как обычаи сказочного мира. Поскольку подобное написание ранее встречается в баснях Ж. де Лафонтена, где привлекает внимание М. Пастуро, давшего научное объяснение данному явлению, исследуется связь сказок Ш. Перро и басен Ж. де Лафонтена на уровне художественного слова, ведущих мотивов, в частности плутовства, фабулы и композиции, опосредованная «Версальским лабиринтом» (1677), в котором Перро так же обращается к басне Эзоп и цитаты из которого узнаваемы в сборнике «Истории, или Сказки былых времен».

Ключевые слова: французская литературная сказка XVII–XVIII вв., басня, плутовской роман, топос, реминисценция, определенный артикль, Ш. Перро, Ж. де Лафонтен, М.-К. д’Онуа, М.-Ж. Леритье де Вилландон.

Nikitina H.Ye. Reminiscences of La Fontaine’s Fables in Tales by Charles Perrault: Towards Discourse Peculiarities of Elaboration of the Genre’s Topos in French Literary Fairy Tale of 17th – 18th Centuries.

The article deals with such a discourse peculiarity of Ch. Perrault’s fairy tales’ texts in “Histoires, ou Contes du Temps Passé” published in 1697 by C. Barbin, whose edition was based on original 1695 manuscript, as a regular use of the definite article before common names starting with a capital letter. This phenomenon can be considered as one of the factors defining further perception of characters, motifs and literary situations from Perrault’s tales as typical, like in “Contes de fées” by Mme d’Aulnoy, who represents inviting fairies as godmothers like in “The Sleeping Beauty” or wearing golden crowns by ogres like in “Little Thumb” as customs of fairy tale’s universe. As long as such an orthography is typical of La Fontaine’s fables, where its generalizing function has been explained by M. Pastoureau, the article focuses on Perraults’ referring to La Fontaine through epithets (“maître” from “The Fox and the Crow” attributed to the tricky puss in boots), similar situations (the cat in the flour), motifs (roguery in “The Red Riding Hood”, “The Master Cat”, “Riquet with the Tuft”, “Little Thumb”) and even storyline (the Ogre’s episode absent in Straparola’s version of “Puss in boots” replicating the plot of “The Fox and the Crow”). Also, the article disambiguates the role of “The Labyrinth of Versailles” (1677), which quotations are transparent in “Histoires, ou Contes du Temps Passé”, in conveying these reminiscences.

Key words: French literary fairy tale of the 17th–18th centuries, fable, picaresque novel, topoi, reminiscence, definite article, Ch. Perrault, J. de La Fontaine, M.-C. d’Aulnoy, M.-J. Lhéritier de Villandon.