

УДК 82-1-9

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-138-144

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ: СКАЗКА КАК МЕМПЛЕКС В РАБОТАХ ДЖ. ЗАЙПСА И БАХТИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ПАМЯТИ ЖАНРА» В ИССЛЕДОВАНИЯХ М. Н. ЛИПОВЕЦКОГО

© Кадиша Нургали, Айгерим Гыля

DEFINING THE GENRE SPECIFIC NATURE OF THE LITERARY FAIRY TALE: TALES AS A MEMEPLEX IN THE WORKS OF J. ZIPES AND BAKHTIN'S CONCEPTION OF 'MEMORY OF THE GENRE' IN THE WORKS OF M. LIPOVETSKY

Kadisha Nurgali, Aigerim Gilea

This article reviews theoretical conceptions concerning the genre specificity of the literary fairy tale. We refer to two key theories in the field of the genre - the works of M. Lipovetsky, based on M. Bakhtin's conception of "genre memory", and J. Zipes theory of the fairy tale genre as a memeplex. Despite the fact that these conceptions are not traditionally considered in the scientific paradigm as complementary, we attempt to bring them into a single logic. The article identifies the connection between the studies of M. Lipovetsky, J. Zipes and the conception of "metafictionality", or "self-reflexivity" of the literary fairy tale genre. We argue that metafiction is a key parameter of the genre being in direct connection with the category of intertextuality. Metafictionalism underlies the genre nature of the literary fairy tale; in addition, it can be expressed through particular techniques, including the "the method of breaking the fourth wall" technique, the "mis en abyme" technique, the change of focalization, etc. The article concludes that the "metafiction" of the text, manifested in the literary fairy tale at all textual levels, can be a tool of genre differentiation.

Keywords: literary fairy tale, genre memory, memeplex, metafiction, nature of genre

В данной статье авторы делают обзор теоретических концепций в отношении жанровой специфики литературной сказки. Они обращаются к двум ключевым теориям в области исследуемого жанра – к работам М. Н. Липовецкого, основанным на концепции «памяти жанра» М. М. Бахтина, и теории сказочного жанра как мемплекса Дж. Зайпса. Несмотря на то что данные концепции традиционно не рассматриваются в научной парадигме как взаимодополняющие, авторы предпринимают попытку свести их к единой логике, выявляют связь между исследованиями М. Н. Липовецкого, Дж. Зайпса и понятием «метафигиональности», или «саморефлексии» жанра литературной сказки. Они утверждают, что метафигиональность является ключевым параметром жанра и находится в прямой связи с категорией интертекстуальности. Метафигиональность лежит в основе жанровой природы литературной сказки, кроме того, она может быть выражена через частные приемы, включая прием «разрушения четвертой стены», технику «mis en abyme», смену фокализации и т. д. Авторы приходят к выводу, что «метафигиональность» текста проявляется в литературной сказке на всех текстуальных уровнях и может являться инструментом жанровой дифференциации.

Ключевые слова: литературная сказка, память жанра, мемплекс, метафигиональность, жанровая природа

Для цитирования Нургали К., Гыля А. К определению жанровой природы литературной сказки: сказки как мемплекс в работах Дж. Зайпса и бахтинская концепция «памяти жанра» в исследованиях М. Н. Липовецкого // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 3 (73). С. 138–144. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-138-144

Обращение к жанровой модели литературной сказки актуально для всей мировой литературы новейшего времени. Амбивалентная природа данного жанра дает возможность интегрировать культурные коды различной направленности (сказочный, аксиологический, мифологический, религиозный, литературный, политический и т. д.) в единое игровое пространство, позволяющее автору создать обширное смысловое поле.

«Бум» жанра литературной сказки начался в конце XX века, а в нулевых и десятых годах XXI столетия жанр получает еще большее распространение: влияние философии нью эйдж, с ее мистицизмом и мифологизмом, глобализация и техногенная революция, необходимость переосмысления социальных, политических, культурных концепций возвращают авторов к архетипическим мотивам и образам. Современные авторы обращаются к сказочной форме по той же причине, по которой сказки являются отличным дидактическим инструментом для нравственного воспитания детей: простой язык и шаблонность делают максимально доступной передачу неких моральных постулатов. Форма сказки способствует актуализации смыслов и подтекстов. Сказочный сюжет по своей природе предназначен для интерпретаций и пересказов, метафоричность сказки служит инструментарием для исследования философских, классовых, гендерных, и прочих вопросов; игра со сказочными архетипами приводит к изобретению абсолютно новых смыслов.

Однако в современной литературоведческой науке вопрос жанровой дифференциации литературной сказки остается открытым: в различных исследованиях, посвященных литературной сказке, эти вопросы решаются по-разному. Некоторые исследователи предлагают считать маркерами данного жанра, например, наличие волшебства и магии, другие – хронотоп, третьи – глубину прорисовки персонажей, предопределенный счастливый конец, наличие либо отсутствие двоemiрия, четвертые предлагают ориентироваться для определения жанра на читательское восприятие и т. д. Такие разночтения обусловлены не только широтой толкования термина «литературная сказка», но и другими факторами, такими как стремление литературных жанров к эволюционному развитию, историческая изменчивость формы и т. д.

Еще В. Я. Пропп сравнивал исследования жанра с анализом природных органических структур [1, с. 18]. В отличие от биологических классов, литературный жанр не является статическим образованием, он находится в процессе постоянной трансформации, во взаимодействии с

другими литературными жанрами. Ю. Тынянов говорил о том, что статистическое определение жанра невозможно [2, с. 87]. По отношению к литературной сказке процесс ее определения усложняется еще и тем, что она является неким метажанром, возникшим одновременно с человеческим сознанием, настолько глубоко укоренившимся в культуре, что ее элементы можно найти практически в любом литературном тексте (по выражению Р. Дж. Толкина, язык, как воплощение человеческого сознания, и сказки появились одновременно» [3, с. 123]). Е. М. Неелов также говорит о сказке не как о едином жанре, но как о жанровой системе [4, с. 43].

С нашей точки зрения, попытка четкой дефиниции любого современного жанра является достаточно проблематичной задачей, поскольку жанровые границы современной литературы взаимопроникаемы, а сами жанры синкретичны. По выражению Ц. Тодорова, современная литература, вероятно, все еще учитывает жанровые различия, но эти различия уже не соответствуют представлениям, унаследованным от литературных теорий прошлого [5, с. 21], что тем не менее не отменяет необходимости поиска жанровых дефиниций в литературоведческом дискурсе.

Несмотря на обозначенную «жанровую неопределенность», неоспорим тот факт, что ее природа так или иначе обусловлена развитием устной народной сказки. В этой связи обратимся к двум актуальным исследованиям жанровой природы литературной сказки. Фокусы этих исследований тем не менее различаются: оба этих исследования историзируют концепцию сказки как литературного жанра.

Согласно М. Н. Липовецкому, ключевой категорией для литературной сказки является концепция «памяти жанра» [6, с. 19]. Теория Липовецкого о памяти жанра литературной сказки связана с идеей М. М. Бахтина, о том, что жанры литературы имеют свои особенности и определенные структурные элементы, которые являются ключевыми для восприятия текста. По Бахтину, жанр – это представитель творческой памяти в ходе литературного развития, он отражает наиболее стабильные и продолжительные тенденции развития литературы. Внутри жанра сохраняются устойчивые элементы архаики [7, с. 167]. Согласно теории Липовецкого, литературная сказка характеризуется наличием определенных жанровых констант, таких как, например, наличие магических элементов, типичных сюжетных ходов и героев. Эти элементы способствуют формированию у читателя «горизонта ожиданий». М. Н. Липовецкий отмечает, что в этой установке на память жанра и есть ее жанровая уникаль-

ность: литературная сказка является уникальным примером сохранения фольклорного жанра в его полноте. В отличие от других жанров, которые входят в арсенал литературных форм и используют архетипы этих жанров, попытки воссоздать полноценные и осознанные модели мира, присущие этим фольклорным жанрам, на новом тематическом и культурном материале всегда заканчивались неудачей [6, с. 88]. Е. М. Неелов также указывает на уникальные условия литературной сказки, в которых фольклорный жанр, вступая в контакт с литературой, не только интегрируется и изменяется в ней по отдельным составляющим, как, например, в случае с былинной, но формирует отдельный жанр [4].

Помимо того, что литературная сказка обладает «памятью жанра», она одновременно от нее удаляется (это противоречие отображено в самом термине «литературная сказка»). Литературная сказка содержит элементы редукции мифа, архетипические модели и передачу традиционного знания. В то же время произведение отражает современные реалии, близкие современному читателю – таким образом литературная сказка основывается на столкновении двух миров: мира обыденного и мира волшебного. Литературная сказка, развиваясь сообразно общелитературным тенденциям, соответствует жанровым особенностям своего времени. Создатели романтической сказки видят ее как фундамент для формирования национальной литературы, в то время как авторы реалистических произведений фокусируются на критическом потенциале жанра, а в эпоху постреализма внимание уделяется внутреннему миру современного человека. Обновление памяти жанра по Липовецкому – основополагающая категория для функционирования жанра литературной сказки [6, с. 76]. Для того чтобы отнести определенное произведение к жанру литературной сказки, по М. Н. Липовецкому, обязательно, чтобы оно обладало установкой на игровой дискурс и фантастической картиной мира. Игра может реализовываться на разных уровнях текста: в хронотопе, на уровне речевой организации, ассоциативном фоне и т. д. Автор здесь надевает «маску дурака», таким образом дистанцируясь от текста. Также, согласно М. Н. Липовецкому, носители «памяти жанра» можно условно разделить на «обязательные» и «факультативные». К обязательным носителям относятся такие элементы, как нравственный императив и установка на игру, а к факультативным – различные формулы (хронотоп), клише, функции персонажей, мотивы и т. д. [Там же, с. 77]. То есть заимствования происходят на всех уровнях текста, например на уровне сюжета: достаточно яр-

ко здесь прослеживаются базовые элементы фольклора (функции), описанные структуралистами. Однако необходимо сделать ремарку: не всегда можно обращаться к конкретной классической типологии сказок для обнаружения памяти жанра, так как данные классификации не являются универсальными. На факт неприменимости данных дескрипторов, например, к африканскому фольклору указывал Е. М. Мелетинский [8, с. 121]. Дж. Зайпс также утверждает, что опасность категоризации заключается в том, что она «универсализирует истории и сводит символы к архетипам, мотивам и мемам, что приводит к нивелированию текстов в разных культурах» [9, с. 12]. В 2009 году типология Аарне-Томпсона расширилась международными компонентами («Индекс типов сказок Аарне-Томпсона-Утера»), однако тоже не может считаться абсолютно универсальной. Об этом говорит и С. А. Каскабасов, отмечая, что большое число сюжетов казахских сказок не входят в классификаторы [10, с. 45].

Еще одним ключевым элементом, объединяющим литературную и фольклорную сказку, является установка на вымысел. Согласно В. Г. Белинскому, в сказках всегда присутствует подтекст, который явно указывает на то, что рассказчик сам не верит в рассказываемое и внутренне насмехается над собственным повествованием [11, с. 45]. Эта особенность жанра литературной сказки позволяет разграничить ее с другими фантастическими жанрами, такими, например, как научная фантастика или фэнтези. Здесь можно провести параллель с театром: тогда, когда кино стремится к максимальной реалистичности, театр с его декорациями и атрибутикой всегда указывает на собственную фикциональность.

Итак, М. Н. Липовецкий причисляет к жанру литературной сказки те тексты, в которых концепция действительности, преимущественно основанная на ценностях, присутствующая в народных волшебных сказках, является не просто частью художественного мира, а выступает в качестве его фундамента и структурного каркаса. Она воссоздается путем использования основных и факультативных носителей «памяти жанра» [6, с. 23].

Достаточно созвучной теории М. Липовецкого, хотя основанной на кардинально отличном подходе, на наш взгляд, является жанровая теория Дж. Зайпса, который, подобно В. Проппу, считает, что жанр литературной сказки похож на особый биологический вид, который медленно культивировался в устной традиции, а затем внезапно расцвел в какой-то момент истории с по-

мощью технологических форм передачи информации. Зайпс уподобил процесс эволюции фольклорной и литературной сказки процессу заражения и контаминации: по его мнению, мотивы и сюжеты сказок распространялись подобно вирусам, которые в итоге сформировали четко идентифицируемый жанр. Его теория жанра базируется на концепции Ричарда Докинза о меме, культурном репликаторе, которая привела к появлению меметики – теории, которая дополняет эпидемиологический подход французского социолога и философа Д. Спербера к культуре. Данная теория не является новой, в этой связи можно вспомнить эйдосы Платона, теорию Карла Поппера об эволюции научного познания – эволюционной эпистемологии, теорию о симулякрах Ж. Бодияра, теорию архетипов, структуралистские исследования литературы, бродячие сюжеты и т. д. Еще Веселовский рассматривал сказочные сюжеты как некие величины, которые возникли благодаря коллективному бессознательному и оказывают сильное влияние на творческую личность, стимулируя ее использовать определенные сюжетные формы, однако теория Зайпса является, на наш взгляд, наиболее применимой к изучаемому жанру.

Р. Докинз утверждает, что существует один фундаментальный закон жизни, который он считает неоспоримым, заключающийся в том, что развитие жизни происходит через процесс дифференциации и выживания реплицирующихся сущностей [12, с. 87]. Ген, молекула ДНК, является самовоспроизводящейся единицей, которая обеспечивает процесс эволюции. Докинз утверждает, что существует еще один новый репликатор, который он называет мемом – культурной единицей передачи. Примерами мемов могут выступать песни, крылатые выражения, мода, идеи и т. д. Подобно тому как гены передаются в геноме от одного организма к другому через физический контакт, мемы распространяются в мемосфере путем передачи от одного мышления к другому через процесс, который можно охарактеризовать как подражание в общем смысле [Там же, с. 88]. «Эгоистичный ген» впервые был опубликован в 1976 году и привел к расцвету меметики, которая стала одной из самых противоречивых научных теорий двадцать первого века. Теория меметики в целом утверждает, что мем – это информационный шаблон, содержащийся в мозге человека (или в таких артефактах, как книги или картины) и хранящийся в его памяти, способный быть скопированным в сознание другого человека, который сохранит и воспроизведет его. С. Блэкмор утверждает, что главная черта мема – способность к подражанию

и самовоспроизведению, и именно это отличает человека от всех других животных [13, с. 211]. По ее словам, мемы распространяются без разбора, вне зависимости от того, полезны ли они, нейтральны или вредны для нас. Они создаются и распространяются наиболее активно в переходные для человечества моменты. Мемы борются друг с другом за надежное место в сознании, и для того, чтобы выжить, он должен обладать тремя основными характеристиками: мем должен обладать способностью копироваться; мем должен быть сформирован таким образом, чтобы можно было сделать много копий; он должен быть способен просуществовать долгое время, чтобы распространилось много копий. Дж. Зайпс добавляет к ее классификации параметр релевантности, взятый из эпидемиологического подхода к культуре Д. Спербера. По словам Д. Спербера, главное утверждение теории релевантности заключается в том, что ожидания релевантности, возникающие в результате высказывания, являются достаточно предсказуемыми для того, чтобы направить слушателя к интенции говорящего. Основная цель заключается в объяснении этих ожиданий релевантности в терминах, соответствующих нашему когнитивному восприятию, а также в предоставлении эмпирически обоснованных объяснений механизма понимания [14, с. 112]. Сказочные сюжеты обладают крайне высокой степенью устойчивости и резистентности, чем частично объясняется культурная значимость данного жанра. Таким образом, сказка, обладая всеми вышеперечисленными параметрами, может быть признана культурным (литературным) мемом. Со временем некоторые мемы образуют мемплекс, который представляет собой группу мемов, способствующих репликации, и может быть уподоблен жанру.

Еще одной теорией Зайпса в отношении сказки является то, что он идентифицирует ее как «полигенетический культурный артефакт [15, с. 12]», это означает, что похожие идеи, элементы сказок возникают вне какой-либо зависимости друг от друга в разных культурах, в одно и то же время исторического развития социума. Достаточно вспомнить: фольклорный сюжет Золушки существует по меньшей мере более чем в трех тысячах разных версий разных народов, что связано с понятием коллективного бессознательного К. Г. Юнга. На это указывает и С. А. Каскабасов, говоря о том, что при наличии схожих или однотипных социокультурных и психологических условий на ранних этапах развития человечества многие мотивы и сюжеты могли возникать автономно, однако сопутст-

вующие им черты оставались сходными [10, с. 15].

Со временем сказки меняются, адаптируясь под новые реалии, взаимодействуют с другими сказками, перенимая их черты, при этом первичные элементы остаются неизменными. По нашему мнению, именно этой жанровой особенностью обусловлена жанровая синкретичность литературной сказки. Дж. Зайпс также считает, что оригинальной, или первоначальной, сказки существовать не может – все сказки являются, по сути, адаптациями [15, с. 13].

Итак, оба этих исследования носят генетический характер и доказывают, что литературная форма сказки происходит от речевых актов, которые стали существенно конвенционализированными и закодированными (фольклорная сказка). Так же, как и ее пражанр, литературная сказка повествует о социальных нормах, или бунте против них, бессознательных инстинктах, социальных кодах, гендерных, семейных и социальных конфликтах. Символический порядок, установленный литературными сказками, не статичен, но он, безусловно, постоянно отмечен узнаваемыми повторяющимися мотивами, сюжетами, образами, хронотопами. Писатели, работающие в этом жанре, сознательно играют с читательским восприятием, чтобы вовлечь аудиторию в диалог, который восходит к традиции как устных народных, так и классических литературных сказок. Таким образом, литературная сказка – это текст, заранее предназначенный для интерпретации априорный проективный текст, читая который реципиент заранее осведомлен о том, как его читать. С этой точки зрения, современная литературная сказка тяготеет к метафигциональности. Метафигциональность в общем смысле это, по М. Н. Липовецкому, саморефлексивное повествование, представляющее собой такую форму повествования, которая обращается к собственному процессу повествования. Она фокусируется на феноменологических характеристиках литературы и изучает природу словесного искусства в том контексте, в котором оно раскрывает особенности творчества [16, с. 73]. По словам П. Во, литературная метафигциональность – это термин, применяемый к художественным текстам, которые сознательно подчеркивают собственный артефактный характер, в результате чего возникают вопросы о взаимосвязи между вымыслом и реальностью. Произведения такого рода, критически анализируя принципы своего собственного конструирования, не только исследуют фундаментальные структуры литературного произведения, но также рассматривают возможную фигциональность мира вне литературного текста

[17, с. 32]. Исследовательница указывает на связь фольклорной сказки с метафигциональностью: проявление явных элементов фантастического и использование нереалистических шаблонов и повторений в описании событий привлекают внимание к нереалистической природе повествования. В данном контексте сказке свойственны определенные элементы метафигциональности [Там же, с. 31]. На метафигциональный характер современной литературной сказки указывает и М. Николаева, она выделяет такие жанровые особенности, как разрушение традиционных повествовательных структур, эклектика, интерсубъективность, полифония и метафигциональность [18, с. 22]. Таким образом, саморефлексия современной литературной сказки заложена в самой установке на память жанра и в связанной с ней категории интертекстуальности (также она может быть выражена частными приемами, например через прием «разрушения четвертой стены», как в тексте «Сумасшедшая старуха» М. Каннингема или «Нарисуй мне золотое солнце» Н. Веревошкина; через технику «*mis en abyme*» (геральдический текст), как в тексте «Лабиринт фавна» К. Функе; через стилистические приемы, смену фокализации и т. д.).

Таким образом, мы считаем, что жанровые теории М. Н. Липовецкого и Дж. Зайпса в отношении литературной сказки можно свести к единой логике и предлагаем считать общим знаменателем данных исследований категорию метафигциональности: читатель хорошо знаком с фольклорными сюжетами, он знает о том, что волшебная сказка является продуктом коллективного бессознательного, и умеет дешифровать архетипические составляющие текста, эстетическая дистанция читателя и автора здесь минимальна, и в то же время горизонт расширяется благодаря трансформации фольклорных архетипов, что, по нашему мнению, отчасти оправдывает популярность жанра. Автор, как правило, создает текст с ориентацией на идеального получателя, который называется «имплицитным читателем». Этот читатель обладает знаниями и компетенциями, необходимыми для успешного понимания текста. Сказка фольклорная, которая является пражанром и в значительной степени инвариантом сказки литературной, является носителем базовых кодов человеческой культуры, литературная сказка же расширяет смысловое поле фольклорной сказки, добавляя новые, актуальные смыслы.

Также, принимая во внимание вышесказанное, по нашему мнению, следует определять жанр литературной сказки как неустойчивое множество, ядерно-периферийно систему, где

ядро составляют тексты с максимально выраженной метафигиональностью, связанной с памятью жанра, а периферию – тексты, которые обладают лишь некоторыми факультативными константами памяти жанра.

Необходимо также заметить, что метафигиональность (саморефлексия) литературной сказки усиливается за счет десакрализации знания, связанного с большим количеством новых медиа, интерпретирующих культурные и литературные объекты, а также с трансмедийным повествованием Г. Дженкинса что возводит хайдеггеровское «предвосхищение» текста в абсолют.

Список источников

1. Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.
2. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
3. Tolkien J. R. R. *A Secret Vice: Tolkien on Invented Languages* HarperCollins, 2016. 321 p.
4. Неёлов Е. М. Сказка – ложь? // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-lozh> (дата обращения: 18.01.2023).
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
6. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 183 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1976. 502 с.
8. Мелетинский Е. М. Миф и сказка. М.: Наука, 1984. 341 с.
9. Zipes J. *Breaking the Disney Spell*. In: Bell E, Haas L, Sells L, eds. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. P. 21–43.
10. Каскабасов С. А. Казахская волшебная сказка. Алма-Ата: Наука, 1972, 260 с.
11. Белинский В. Г. Избранные произведения в трех томах. Том 1. М.: Художественная литература. 1954. 537 с.
12. Dawkins R. *The Selfish Gene*. Oxford University Press, 1976. 412 p.
13. Blackmore S. *The Meme Machine*, Oxford: Oxford University Press, 1999. 321 p.
14. Sperber D. Wilson D. *Relevance: Communication and cognition*. Wiley-Blackwell: 1986. 214 p.
15. Zipes J. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* Routledge, 2007. 21 p.
16. Липовецкий М. Н. Эпilog русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 72–95.
17. Waugh P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. 343 p.
18. Nikolajeva M. *Exit Children's Literature? // The Lion and the Unicorn* 22, 1998. 221–23 p.

References

1. Propp, V. Ya. (1969). *Morfologiya skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. 168 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
2. Tynyanov, Yu. N. (1979). *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. History of Literature. Cinematography]. 574 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
3. Tolkien, J. R. R. (2016). *A Secret Vice: Tolkien on Invented Languages*. 321 p. HarperCollins. (In English)
4. Neelov, E. M. (2016). *Skazka - lozh'*? [Is the Tale a Lie?]. *Problemy istoricheskoi poetiki*. No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-lozh> (accessed: 18.01.2023). (In Russian)
5. Todorov, Ts. (1999). *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fiction Literature]. 144 p. Moscow, Dom intellektual'noi knigi. (In Russian)
6. Lipovetskii, M. N. (1992). *Poetika literaturnoi skazki* [Poetics of a Literary Fairy Tale]. 183 p. Sverdlovsk, izd-vo Ural. un-ta. (In Russian)
7. Bakhtin, M. M. (1976). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. 502 p. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)
8. Meletinskii, E. M. (1984). *Mif i skazka* [Myth and Tale]. 341 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
9. Zipes, J. (1995). *Breaking the Disney Spell*. In Bell, E., Haas, L., & Sells, L. (Eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture* Bloomington. Pp. 21–43. Indiana University Press. (In English)
10. Kaskabasov, S. A (1972). *Kazakhskaya volshebnaya skazka* [The Kazakh Fairy Tale]. 260 p. Alma-Ata, Nauka. (In Russian)
11. Belinskii, V. G. (1954). *Izbrannye proizvedeniya v trekh tomakh* [Selected Works in Three Volumes]. Tom 1. 537 p. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)
12. Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. 412 p. Oxford, Oxford University Press. (In English)
13. Blackmore, S. (1999). *The Meme Machine*. 321 p. Oxford, Oxford University Press. (In English)
14. Sperber, D. & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Wiley-Blackwell. 214 p. London. (In English)
15. Zipes, J. (2007). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. 21 p. Routledge. (In English)
16. Lipovetskii M. N. (1994). *Epilog russkogo modernizma (Khudozhestvennaya filosofiya tvorchestva v "Dare" Nabokova)* [Epilogue of Russian Modernism (Artistic Philosophy of Creation in Nabokov's "The Gift")]. *Voprosy literatury*. Vyp. 3, pp. 72–95. (In Russian)
17. Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 343 p. London and New York, Methuen. (In English)
18. Nikolaeva, M. (1998). *Exit Children's Literature?* Pp. 221–223. *The Lion and the Unicorn*, London. (In English)

The article was submitted on 08.07.2023

Поступила в редакцию 08.07.2023

Нургали Кадиша Рустембековна,
доктор филологических наук,
профессор,
Евразийский Национальный Университет,
010000, Казахстан, Астана,
Сатбаева, 2.
Nurgalik1@mail.ru

Гыля Айгерим Асылхановна,
магистр филологических наук,
старший преподаватель,
Евразийский Гуманитарный Институт,
010000, Казахстан, Астана,
Жумабаева, 4.
Mukhatayeva1011@gmail.com

Nurgali Kadisha Rustembekovna,
Doctor of Philology,
Professor,
Eurasian National University,
2 Satpayeva Str.,
Astana, 010000, Kazakhstan.
Nurgalik1@mail.ru

Gilea Aigerim Asylkhanovna,
Master of Philology,
Assistant Professor,
Eurasian Humanitarian Institute,
4 Zhumabayeva Str.,
Astana, 010000, Kazakhstan.
Mukhatayeva1011@gmail.com