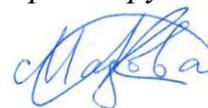


**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ «НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО»**

На правах рукописи



МАЗОВА Екатерина Викторовна

ПОЭТИКА ВСТАВНЫХ ТЕКСТОВ В РОМАНЕ

А. С. БАЙЕТТ «ДЕТСКАЯ КНИГА»

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Е.С. Куприянова

Великий Новгород

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I Вставные тексты в контексте теории интертекстуальности	13
1.1 Интертекстуальность и современные подходы к ее изучению.....	13
1.2 Вставные тексты как разновидность интертекстуальности.....	19
1.3 Проблема межжанрового взаимодействия вставного и принимающего текстов.....	24
1.4 Типология вставных текстов в романе А. С. Байетт «Детская книга».....	29
Выводы.....	48
Глава II Поэтологическое своеобразие «публичных» сказок «Детской книги»	50
2.1 Пересоздающий модус аллюзивных включений произведений Э. Несбит в романе А. С. Байетт «Детская книга».....	51
2.2 Сказка Э. Несбит «Город в библиотеке» в зеркале «публичной» сказки Олив Уэллвуд «Человечки в домике».....	56
2.3 Сказка Олив Уэллвуд «Кустарник», ее аллюзивный контекст и взаимодействие с романским текстом.....	74
Выводы	89
Глава III Метаморфозы сказочного жанра: «приватные» сказки «Детской книги» и драматологические вставные фрагменты	92
3.1 «Приватная» сказка Дороти: от народной сказки «Ганс – мой ежик» – к театральной постановке и вставной сказке романа.....	94
3.2 Сказка Тома Уэллвуда «Том-под-землей» как смысло- и структурообразующая доминанта «Детской книги».....	106

3.3	Драматологические вставные включения («Золушка» братьев Гримм, «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана и пьеса «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце») как пример сращения драматического и эпического начал.....	133
3.4	«Сон в летнюю ночь»: основные коллизии романа в зеркале драматологической вариации сказочной комедии У. Шекспира.....	141
	Выводы.....	148
	Заключение.....	151
	Библиография.....	156

ВВЕДЕНИЕ

Антония Сьюзен Байетт (Antonia Susan Wyatt, род. в 1936 г.) – известная писательница Великобритании и яркая представительница постмодернизма, перу которой принадлежат многочисленные произведения. Последним из опубликованных романов А. С. Байетт на сегодняшний день является «Детская книга» (“The Children’s Book”; 2009), вошедшая в шорт-лист Букеровской премии. Роман отличает масштабная проблематика, сложная архитектоника, а также жанровая многогранность. «Детская книга» может быть охарактеризована как метароман, роман психологический, любовный, историографический, неовикторианский, неоздвардианский и т.д.

Наиболее актуальными жанровыми дефинициями «Детской книги» являются – метароман и неовикторианский роман. В качестве одного из главных персонажей выведена писательница Олив Уэллвуд, сказочные произведения которой создаются в процессе развертывания романного повествования и становятся немаловажной составляющей сюжета «Детской книги». Сказочные тексты организуют обширный корпус вставных текстов в романе.

Темпоральные границы истории Олив и ее детей – рубеж XIX / XX веков – время заката правления королевы Виктории и восхождения на престол короля Эдуарда VII. Этот турбулентный исторический период отличается радикальными изменениями в нравственной, культурной и политической сферах жизни английского общества, на которые накладывают особый отпечаток трагические события Первой мировой войны. Тем не менее, сюжетная линия «Детской книги» в большей мере моделируется автором вокруг викторианской тематики, что позволяет рассматривать роман как неовикторианский.

Неовикторианский роман представляет собой феномен литературы Великобритании середины XX – начала XXI века, когда британские писатели

апеллируют в своих художественных произведениях к эпохе правления королевы Виктории. Этот период английской истории закрепился в сознании англичан как «золотой век» – время бурного расцвета Британской Империи.

Американская исследовательница Дана Шиллер выделяет два типа неовикторианского романа. К первому она причисляет произведения, авторы которых старательно воссоздают элементы викторианского художественного кода, что проявляется в интерпретации сюжета викторианского произведения, или же в создании нового оригинального сюжета, но в рамках викторианской тематики (романы В. Мартин «Мэри Рейли» (1990), Л. Хэйр-Сарджент «Хитклиф» (1992), А. С. Байетт «Морфо Евгения» (1992) и «Ангел супружества» (1992) и др.) (см.: [Поваляева 2015: <https://books.google.ru/books?id=z0IZCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>]).

Ко второму типу неовикторианского романа Д. Шиллер относит произведения, обращенные к викторианской эпохе как к объекту исследования, чаще всего они постмодернистские, как в философском осмыслении объекта, так и по художественной организации текста (Дж. Фаулз «Женщина французского лейтенанта» (1969), П. Акройд «Большой лондонский пожар» (1982) и «Чаттертон» (1989), А. С. Байетт «Обладать» (1990) и др.) [Там же]. Небезынтересна в этой связи авторская рефлексия Дж. Фаулза по поводу сущностных отличий «Женщины французского лейтенанта» от романного прототипа XIX века: Фаулз подчеркивал, что писал «не книгу, которую забыл написать кто-то из романистов-викторианцев, но книгу, которую никто из них не мог бы написать» [Цит. по: Юрьева 2005: http://www.trud.ru/article/07-11-2005/166496_informatsija_o_smerti_dzhona_faulza_byla_obnarodov.htm].

Приведенный Д. Шиллер перечень неовикторианских произведений может по праву пополнить и роман А. С. Байетт «Детская книга», действие которого начинается на рубеже 80-90-х годов XIX века.

Как отмечает О. А. Толстых, «феномен неовикторианства в английской литературе конца XX века напрямую связан с интертекстуальным характером современного искусства» [Толстых 2012: 11]. Эта особенность неовикторианских текстов имеет особую актуальность для нашего исследования, поскольку роман «Детская книга» генерирует многочисленные интертекстуальные отношения с произведениями различных авторов, не в последнюю очередь благодаря инкорпорированным в основную ткань романного повествования вставным текстам.

Проблеме интертекстуальности посвятили свои научные труды многие исследователи: Ю. Кристева [Кристева 2004], М. М. Бахтин [Бахтин 1986], Р. Барт [Barthes 1973], Ю. М. Лотман [Лотман 2002], И. В. Арнольд [Арнольд 1995], Н. А. Фатеева [Фатеева 2007], Н. Г. Владимирова [Владимирова 2016] и др. Однако, несмотря на многочисленность существующих в литературоведении концепций важным оказывается тот факт, что в современной науке не сложилось единой дефиниции термина «интертекстуальность», которая была бы признана большинством исследователей. В нашей работе мы считаем целесообразным придерживаться концепции интертекстуальности, формулируемой в самом общем смысле как существование межтекстовых связей [Чернявская 2013]. Примечательно, что многие исследователи (М. Ю. Лотман [Лотман 1981], И. В. Арнольд [Арнольд 1995], Е. В. Стырина [Стырина 2005], Н. А. Баева [Баева 2003], М. Е. Самуйлова [Самуйлова 2008b], А. В. Геращенко [Геращенко 2009]) фокусируют свое внимание на выявлении межтекстовых связей, локализованных в одном художественном произведении: вставного текстового включения и принимающего его текста. В рассматриваемом нами романе А. С. Байетт помимо данного типа межтекстовых связей не менее существенным оказывается и другой тип межтекстовых соотношений, возникающий между вставным текстом романа и произведениями широкого круга текстов

западноевропейской литературы, что усложняет семиотику романного повествования.

Другим аспектом, на который обращается внимание в научных изысканиях М. М. Бахтина [Бахтин 1975], И. В. Арнольд [Арнольд 1995], Е. В. Стыриной [Стырина 2005], Н. Г. Владимировой [Владиминова 2016], М. Е. Самуйловой [Самуйлова 2008b], является иножанровая природа текстовых включений в авантекст, в связи с чем возникает проблема межжанрового взаимодействия вставного и принимающего текстов. Рассмотренные в подобном ракурсе вставные тексты «Детской книги» создают полижанровую палитру романа, усложняя его структуру и способствуя актуализации взаимодействия вставного текста с обширным полем западноевропейской литературы.

Литературная деятельность А. С. Байетт не раз становилась объектом внимания многих исследователей. Различные аспекты ее творчества освещены в научных статьях и монографиях отечественных (Н. С. Бочкаревой [Бочкарева 2007: 6 – 12], Н. Г. Владимировой [Владиминова], И. К. Гладунова [Гладунов 2015: 88 – 97], В. А. Пестерева [Пестерев 2005: 54 – 63], М. Н. Тиуновой [Тиунова 2008: 126 – 128] и др.) и зарубежных (Г. М. Е. Албан [Alban 2003], А. Алфер [Alfer 2010], М. Боккарди [Boccardi 2013], Г. В. Егиазарян [Егиазарян 2016: 40 – 45], К. Франкен [Franken 2001] и др.) исследователей. Заметим, что отечественные исследователи по большей мере фокусируются на изучении романа А. С. Байетт «Обладать», в то время как их зарубежные коллеги проявляют интерес к таким произведениям писательницы, как «Дева в саду» (“The Virgin in the Garden”; 1978), «Вавилонская башня» (“Babel Tower”; 1997), «Свистящая женщина» (“A Whistling Woman”; 2002), «Ангелы и насекомые» (“Angels and Insects”; 1991), «История биографа» (“The Biographer’s Tale”; 2000) и др.

Романной прозе А. С. Байетт посвящены диссертационные работы Н. А. Антоновой [Антонова 2008], Я. С. Гребенчук [Гребенчук 2008], Я. Ю.

Муратовой [Муратова 1999], М. Е. Самуйловой [Самуйлова 2008b], О. А. Толстых [Толстых 2008]. Примечательно, что во всех перечисленных работах в первую очередь находит отражение высокий научный интерес именно к роману А. С. Байетт «Обладать». Изучению романа «Ангелы и насекомые» (“Angels and Insects”; 1992) посвящены труды Я. Ю. Муратовой и О. А. Толстых. Другие же романские произведения писательницы пока не привлекли внимание исследователей. Малая проза А. С. Байетт исследовалась в диссертациях М. Н. Коньковой [Конькова 2010b], В. С. Дарененковой [Дарененкова 2012], О. В. Лебедевой [Лебедева 2017a].

Последний роман А. С. Байетт «Детская книга» до настоящего времени не являлся предметом полномасштабного исследования. Появлялись немногочисленные научные статьи российских исследователей (Н. С. Бочкаревой [Бочкарева 2016: 438 – 445] и М. Н. Шушпановой [Шушпанова 2016: 183 – 190]), посвященные отдельным сторонам его поэтики, в то время как интерес к роману за рубежом нашел отражение в научных публикациях Дж. Бристоу [Bristow 2012: 64 – 72], Д. Мальц [Maltz 2012: 79 – 84], Дж. Старрок [Sturrock 2010: 108 – 130], Э. Хикс [Hicks 2011: 171 – 185], К. Узадель [Uhsadel 2012: 72 – 79]. Однако все вышеупомянутые исследователи в своих работах не затрагивают проблему вставных текстов в романе.

Актуальность данного исследования обуславливается неизученностью поэтики вставных текстов, присутствующих в романе А. С. Байетт «Детская книга» (“The Children’s Book”). Их обширный корпус создает многослойность структуры романа, определяя одну из основных его поэтологических особенностей, интенсифицируя процессы межтекстового и межжанрового взаимодействия: вставные тексты коррелируют между собой, с основным романским повествованием, а также с различными произведениями европейской литературы, что значительно усложняет восприятие сюжетно-композиционной архитектоники «Детской книги», оставшейся до настоящего времени не исследованной. Поэтология вставных текстов в романном творчестве А. С.

Байетт была широкомасштабно рассмотрена лишь на примере ее прославленного романа «Обладать», в котором детально анализировались эпиграфические, дневниковые и эпистолярные вставные тексты, а также мифопоэтическая составляющая произведения. Вставные тексты в поэтике романа «Детская книга» (и, прежде всего, значительный массив сказочных текстов) не были систематизированы, классифицированы и типологически изучены. По-прежнему актуальной остается и систематизация теоретического материала по проблеме вставных включений (текстов).

Объектом исследования в настоящей работе является роман А. С. Байетт «Детская книга».

Предметом исследования выступают вставные тексты в романе А. С. Байетт «Детская книга» (“The Children’s Book”), среди которых особое внимание уделяется сказочным вставным текстам.

Научная новизна работы состоит в том, что вставные тексты романа «Детская книга» впервые подвергаются исследованию и классифицированию. Проведенный поэтологический анализ позволил впервые выделить функции вставных текстов в романе, определить их роль в межтекстовом взаимодействии с принимающим романским текстом и внеположенными произведениями литературы, проанализировать проблему смены жанровой доминанты и межжанрового взаимодействия. В диссертации впервые предпринята попытка систематизации и обобщения теоретического материала, посвященного вставным текстам, рассмотренным в связи со сложившейся теорией интертекстуальности и проблемой межжанровых взаимовлияний.

Целью данного исследования является комплексный анализ вставных текстов романа «Детская книга», посредством которого выявляются их особенности и функции в романном повествовании.

На достижение указанной цели направлено решение следующих **задач**:

– изучить и обобщить научный материал по проблемам интертекстуальности, а также вставных текстов как интертекстуальных и иножанровых включений в ткань художественного произведения;

– выявить и классифицировать вставные тексты в романе А. С. Байетт «Детская книга»;

– определить основные функции вставных текстов в художественном единстве романного целого;

– проанализировать сказочные вставные включения как доминирующие вставные тексты «Детской книги» с точки зрения особенностей их интертекстуального взаимодействия с принимающим романским текстом и другими литературными произведениями;

– рассмотреть драматологические вставные сказочные фрагменты с целью выявления межжанрового взаимодействия в принимающем тексте романа (на примере кукольных постановок сказки братьев Гримм «Золушка», сказочной новеллы Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», пьесы «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце»).

В процессе исследования была использована комплексная методика анализа, включающая сравнительно-исторический, индуктивный, дедуктивный, компаративный методы, а также приемы лингвистического и классификационного анализа.

Теоретической базой диссертационной работы являются исследования и труды в области теории интертекстуальности и теории текста отечественных и зарубежных исследователей И. В. Арнольд, Р. Барта, М. М. Бахтина, Н. Г. Владимировой, Т. Н. Волковой, А. М. Геращенко, В. И. Грешных, Ж. Дерриды, Х. Дикмана, Т. Ю. Егоровой, Ж. Женетта, С. Г. Исаева, Ю. Кристевой, Е. С. Куприяновой, Ю. М. Лотмана, Г. И. Лушниковой, Н. Пьеге-Гро, М. Риффатера, В. П. Руднева, И. П. Смирнова, Н. А. Фатеевой, В. Е. Чернявской и др.

Теоретическая значимость настоящей работы состоит в аналитическом рассмотрении, систематизации и обобщении накопленного научного материала

по проблеме интертекстуальности и вставных текстов как ее разновидности, изучении вставных текстов в контексте межтекстового и межжанрового взаимодействия, а также в решении накопившихся проблем в области терминосферы, что может представлять научный интерес для дальнейших исследований вставных текстов. Теоретическую значимость имеет и разработанная на примере романа А. С. Байетт «Детская книга» классификация вставных текстов. Тем самым настоящее исследование вносит вклад в дальнейшее развитие теории интертекстуальности – в исследование малоизученной поэтики вставных текстов. Существенный вклад также вносится и в изучение прозаического творчества А. С. Байетт.

Практическая значимость исследования заключается в том, что представленные в ней материалы и выводы могут быть использованы для разработки лекционных вузовских курсов, семинарских и практических занятий по зарубежной литературе XX / XXI веков, спецкурсов, посвященных поэтике современной литературы Великобритании, а также своеобразию английского постмодернизма.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Вставные тексты являются особой разновидностью интертекстуальности.

2. Обширный корпус вставных текстов романа А. С. Байетт «Детская книга» делает произведение интертекстуальным и полижанровым, усложняя его сюжетно-композиционную структуру.

3. Наибольшую значимость для романа «Детская книга» представляют сказочные вставные тексты, среди которых выделяются «публичные» и «приватные» вставные сказки: выполняя многочисленные функции в романе, они актуализируют имманентные внутривроманные и внутритекстовые интертекстуальные отношения.

4. Многочисленные аллюзивные маркеры создают тесные межтекстовые связи вставных сказок с литературным наследием Западной Европы, расширяя

диапазон смысловых проекций и художественных приемов романа «Детская книга».

5. «Публичные» и «приватные» вставные сказки вступают в активное межжанровое взаимодействие с принимающим текстом романа, что приводит к трансформациям традиционных жанровых парадигм.

6. Драматологические вставные фрагменты в романе характеризуются «гибридной» жанровой природой: драматический жанр претерпевает изменения в связи с инкорпорированием в эпическое поле романа. Кукольные (марионеточные) постановки по мотивам сказки братьев Grimm «Золушка», сказочной новеллы Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» и скандинавской легенды о Рагнаре Лодбroke, преломленной в пьесе «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце», активируют процессы межжанрового взаимодействия с принимающим текстом романа, выполняют в нем предуведомительную функцию.

Апробация результатов работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде докладов на ряде конференций: международной научной конференции «XXVI Пуришевские чтения» «Шекспир в контексте мировой художественной культуры» (Москва, 2014), международной научной конференции «XXVII Пуришевские чтения» «Зарубежная литература XXI века: проблемы и тенденции» (Москва, 2015), XXI – XXIV научных конференциях преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ (Великий Новгород, 2013 – 2017). Содержание диссертации также нашло отражение в 10 публикациях, 5 из которых входят в список рецензируемых изданий ВАК.

Глава I

ВСТАВНЫЕ ТЕКСТЫ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

1.1. Интертекстуальность и современные подходы к ее изучению

В настоящее время интертекстуальность занимает важное место при анализе художественного произведения, ведь именно она, как считает И. В. Арнольд, «отражает непрерывный процесс взаимодействия текстов и мировоззрений в общей цепи мировой культуры» [Арнольд 1995: 14].

Термин «интертекстуальность», как известно, впервые был использован в 1967 году французским исследователем постструктурализма Ю. Кристевой в статье “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” («Бахтин, слово, диалог и роман») [Kristeva 1967] для обозначения проблемы «межтекстового диалога» [Кристева 2000: 435], что послужило своеобразной отправной точкой для возникновения и дальнейшего интенсивного развития теории об интертекстуальных связях литературных произведений. Вводя новый термин, Ю. Кристева опиралась на труды М. М. Бахтина и его концепцию диалогизма. В ней «чужой голос» или «чужое слово» в тексте рассматривается через призму «диалогических отношений» между персонажами, персонажами и автором, автором и читателем, фрагментами одного текста или даже разными текстами, что в итоге создает диалог автора и читателя с предшествующей культурой. Следствием этого процесса является возрождение «забытых смыслов», обновляющихся в новом контексте и тем самым создающих непрерывный диалог: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего

развития диалога. <...> Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [Бахтин 1986: 393].

Переосмысление Ю. Кристевой концепции диалогизма приводит ее к совершенно новому восприятию архитектоники текста: «Всякий текст представляет собой премутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов» [Кристева 2004: 137].

Вслед за Ю. Кристевой к феномену интертекстуальности стали активно апеллировать и другие исследователи. Как отмечает В. Е. Чернявская, в настоящее время интертекстуальность может быть рассмотрена в рамках «широкой» и «узкой» концепций [Чернявская 2013: 78 – 83]. Так, в русле «широкой» («радикальной») концепции (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. М. Лотман, И. П. Смирнов, Б. М. Гаспаров и др.) литература, культура и общество воспринимаются как открытое безграничное явление, всякий текст как элемент культурно-семиотического кода и как открытая система, в которой происходит «обнаружение смыслов, не обязательно осознаваемых автором» [Там же: 80], а интертекстуальность как сущность литературной коммуникации [Там же: 79 – 81].

В своем научном труде «О грамматологии», вышедшем в свет в 1967 году, прославленный французский теоретик Ж. Деррида, уделяя пристальное внимание письменной деятельности человека, утверждает, что именно через письмо, посредством которого создается текст, мы постигаем реальность, ведь жизнь и письмо принадлежат «единой *ткани*, единому *тексту*» [Деррида 2000: 302]. Наряду с этим каждый пишущий автоматически включается в какую-то определенную систему текстов, как и созданный им текст [Там же: 315], отсылающий читателя к другим текстам, что позволяет в свою очередь в полной мере раскрыть его смысл [Там же: 301 – 302].

Рассматривая текст как открытую систему и опираясь на непереносимое присутствие культурных кодов в любом тексте, знаменитый французский семиотик Р. Барт дает следующее, принимаемое многими исследователями, определение термина «интертекстуальность»: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [Цит. по: Семиотика: Антология 2001: 36 – 37]. Заявляя, что интертекстуальность следует рассматривать как фундаментальный принцип создания любого текста, Р. Барт тем самым выдвигает своеобразный постулат литературоведения XX века и утверждает, что любой текст необходимо расценивать именно как интертекст: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Там же: 36].

Видный отечественный литературовед Ю. М. Лотман, исследуя текст с позиции семиотической концепции, приходит к выводу, что тексты создают многослойное пересечение, основой для чего является реальность и культура, а каждый новый текст рождается на базе другого текста: «...возможность создания новых и одновременно истинных текстов в принципе отвергается. Новый текст – всегда открытый старый. Художник не создает новое, а открывает бывшее до него и вечное. Функция его при создании текста напоминает роль проявителя в создании фотографического изображения. Однако роль эта не пассивна: художник – человек, который своей нравственной активностью доказывает право выступать в роли посредника, “проявителя”,

через которого вечные и предустановленные значения должны явиться миру» [Лотман 2002: 165].

С широким пониманием интертекстуальности также согласен советский и немецкий литературовед И. П. Смирнов, который считает, что текст не может быть создан без обращения автора к литературным источникам и общекультурному контексту, и поэтому понимает под термином «интертекстуальность» следующее: «...это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, **интер<...>альности**, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [Смирнов 1995: 11].

Иное осмысление проблема интертекстуальности получила в работах Ж. Женетта [Женетт 1982], И. В. Арнольд [Арнольд 1995], М. Пфистера [Pfister 1985], И. В. Гюббенет [Гюббенет 1991], Г. И. Лушниковой [Лушникова 1995], Н. А. Фатеевой [Фатеева 2007] и др. – в качестве основной задачи мыслится декодирование существующих межтекстовых связей посредством выявления в анализируемом тексте специально использованных автором интертекстуальных маркеров (цитат, аллюзий, реминисценций и др.), которые отсылают к предшествующему тексту [Чернявская 2013: 82].

На активное развитие «узкой» концепции изначально оказали влияние убеждения известного французского ученого-структуралиста Ж. Женетта. Он расценивает интертекстуальность не как фундаментальный принцип создания текста, под которым понимают самые разнообразные отношения между текстами, а лишь как один из выделенных им пяти типов межтекстовых отношений¹, который выявляется посредством явного или неявного

¹ Ж. Женетт вводит термин «транстекстуальность» для обозначения пяти типов межтекстовых отношений: 1) интертекстуальность; 2) паратекстуальность как отношения между текстом и его другими частями: заглавием, эпиграфом, послесловием и т.д.; 3) метатекстуальность как связь между комментарием и текстом, который комментируется; 4)

присутствия одного и более текстов в другом тексте в виде цитаты, аллюзии или плагиата [Женетт 1982: 213]. Таким образом, Ж. Женетт фокусируется не на самом интертексте, а на связях, которые образуются между текстами.

В связи с этим, резюмируя труды Ю. Кристевой и Ж. Женетта, современная французская исследовательница Натали Пьеге-Гро указывает на существующую проблему в выявлении четких границ интертекстуальности: «...в этом случае возникает напряжение между эксплицитным, поддающимся недвусмысленному опознанию интертекстом, и презумпцией интертекста имплицитного, с трудом выявляемого; проблема объективности такого интертекста также вызывает вопрос о границах интертекстуальности» [Пьеге-Гро 2008: 56].

Российский филолог Н. А. Фатеева переосмысливает классификацию Ж. Женетта и предлагает на ее основе собственную расширенную классификацию интертекстуальных элементов, посредством которых можно выявить межтекстовые отношения. Среди значимых дополнений-усовершенствований выделяются следующие: на интертекстуальном уровне это атрибутированные и неатрибутированные аллюзии и цитаты, а также центонные тексты, которые представляют собой комплекс цитат и аллюзий; на метатекстуальном уровне – интертекст-пересказ в различных вариациях, дописывание «чужого» текста и выявляемая языковая игра текста с предшествующим текстом по представителям-спецификаторам последнего [Фатеева 2007: 121 – 151]. Классификация также расширяется за счет рассмотрения интертекста как тропа или стилистической фигуры, выделения интермедиальных тропов и стилистических фигур, базой которых служат искусства разного вида, а также звуко-слогового и морфемного типов интертекста.

гипертекстуальность как трансформация предшествующего текста в виде пастиша, пародии, подражания и т.д.; 5) архитектстуальность как жанровые связи текстов. (см.: [Женетт 1982: 213]).

В свою очередь И. В. Арнольд считает возможным декодировать межтекстовые связи при помощи языковых и текстовых включений². Первые являются иностилевой специфической лексикой и грамматическими формами, свойственными для различных функциональных стилей; вторые же варьируются по объему и представляют собой включенные в основной текст романы, письма, дневники или цитаты, аллюзии [Арнольд 1995: 35].

Еще один ракурс исследования проблемы интертекстуальности обнаруживают труды М. Риффатера, в которых акцентирована ключевая роль читателя в процессе интерпретации текста. Ученый считает, что читатель в силу своих интеллектуальных возможностей и культурного кругозора способен в большей или меньшей степени распознать интертекст посредством ассоциативно-образного мышления, поскольку «текст порождает ассоциации, вызванные памятью, как только мы начинаем читать» [Riffaterr 1981: 4]³. Возникающие ассоциации способствуют его дальнейшей интерпретации и выявлению связей между текстами.

Подводя итог развитию научной мысли конца XX – начала XXI веков, отечественный филолог Н. Г. Владимирова в труде «Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность» резюмирует: «В самом общем значении термин интертекстуальность подразумевает наличие межтекстовых связей. С этой точки зрения, суть интертекста как специфического приема создания современного арт-произведения заключается в *сознательном* использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним» [Владимирова 2016: 8].

² Примечательно, что И. В. Арнольд среди включений в основном тексте выделяет еще и такое явление как «синкретическая интертекстуальность». По мнению ученой, основной текст содержит невербальные элементы, которые описываются словесно (как, например, произведение живописи, музыки и др.) и по существу оказываются не столько важными как произведения искусства, сколько, по ее наблюдениям, выступают в роли своеобразного «катализатора» для проявления реакции персонажа на них. Здесь требуется оговорить, что в современном литературоведении возникающие связи между «текстами» разных родов искусств номинируются термином «интермедиальность». (см.: [Арнольд 1995: 55]), (см.: [Тишунина 1998: 4]).

³ Здесь и далее перевод с французского наш.

Принимая во внимание плюрализм взглядов на проблему интертекстуальности, стоит отметить, что в современной науке еще не сложилось единой терминосферы, нет даже четкого теоретического обоснования самих терминов «интертекстуальность» и «интертекст» [Фатеева 2007: 16]). В нашем исследовании мы придерживаемся точки зрения Н. Пьеге-Гро, которая дает следующие определения: «Интертекстуальность <...> – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст – это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или включается в него *in praesentia* (как в случае цитаты). <...> Такое определение охватывает не только те отношения, которые могут приобретать конкретную форму цитаты, пародии или аллюзии, или выступать в виде точечных и малозаметных пересечений, но и такие связи между двумя текстами, которые хотя и ощущаются, но с трудом поддаются формализации» [Пьеге-Гро 2008: 48].

1.2. Вставные тексты как разновидность интертекстуальности

Появление в художественном тексте различных текстовых включений существенно усложняет его структуру, способствуя созданию сложноорганизованного и многомерного произведения. Разнообразные текстовые включения, встроенные в матрицу художественного произведения, являются индикаторами для декодирования глубинных смысловых пластов, значительно расширяющих понимание его содержательной стороны.

Современное литературоведение еще не выработало устоявшегося терминологического аппарата для обозначения текстовых включений. Их номинируют по-разному: «**текст в тексте**» ([Лотман 1981; Левин 1981; Руднев 1997; Трубецкова 1999; Гумерова 2007]), «**интекст**» ([Тороп 1981; Арнольд 1995]), «**имитационный интекст**» ([Стырина 2005]), «**интертекст**» ([Фатеева

2007]), «вставные конструкции» ([Владимирова 2016]) или «вставной текст» ([Волкова 1999; Баева 2003; Самуйлова 2008b; Майорова 2010; Геращенко 2009; Грязнова 2013]).

Классическим считается определение текстовых включений, которое дает Ю. М. Лотман в своей научной статье «Текст в тексте»: «“Текст в тексте” – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста» [Лотман 1981: 13]. Ученый обращает внимание, что каждый художественный текст обладает своим уникальным кодом, а обширное текстовое включение, инкорпорированное в рамки данного текста, или имеет другой код – как, например, вставной текст-документ, сон персонажа, рассказ одного из героев, для которых характерен иной временной пласт, хронотоп, система персонажей, и др., – или содержит этот же код и тогда, например, мы можем различать такую структуру, как «роман в романе». Помимо этого, Ю. М. Лотман выделяет такую разновидность «текста в тексте», как присутствующие во фрагментарном виде текстовые включения: цитаты, отсылки, эпитафии и др. В рамках данной концепции «текст в тексте» трансформирует повествовательную структуру основного текста и, таким образом, мотивирует читателя на выявление межтекстовых связей: «Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» [Там же].

«Текст в тексте» рассматривается В. П. Рудневым как «гиперриторическое построение», которое особенно актуально для литературы постмодернизма. Характерной чертой такого композиционного построения произведения является тот факт, что принимающий текст или описывает текстовое включение, или непосредственно связан с его генерированием. В первом случае это может быть герой основного текста, анализирующий будто

бы созданное произведение, а во втором – также персонаж основного текста, но уже порождающий свой текстовый шедевр [Руднев 1997: 308].

И. В. Арнольд среди «интекстов» различает большие целостные текстовые пласты, являющиеся иножанровыми включениями в принимающем тексте (инкорпорированные в роман письма, дневники, литературные произведения персонажей и др.), а также и фрагментарные – цитаты и аллюзии [Арнольд 1995: 35]. Примечательно, что большие текстовые включения являются по своей природе фиктивными, так как создаются тем же автором, что и основной текст художественного произведения, в то время как цитаты и аллюзии представляют собой текстовые включения, заимствованные у другого автора и непосредственно отсылающие читателя к другому тексту, определенной культуре или эпохе [Там же]. Посредством фиктивной и реальной смены субъекта речи И. В. Арнольд соответственно выделяет внутреннюю и внешнюю интертекстуальность и отмечает, что интексты усложняют композицию произведения и распознаются по нарушению связности и стилового единства основного текста, подсказке автора или определенным средствам маркировки [Там же: 41 – 42].

Опираясь в своем исследовании интертекстуальности на труды И. В. Арнольд, Е. В. Стырина разграничивает фиктивные и реальные текстовые включения, принимая во внимание их жанровую особенность, и обозначает их разными терминами. Текстовые вставки (письма, телеграммы, рекламные сообщения, газетные статьи и др.), которые являются лишь вымыслом авторского воображения и создаются как имитация уже существующих жанров, она называет «имитационный интекст» [Стырина 2005: 1]. Цитаты, вкрапленные в ткань повествования принимающего художественного текста, фигурируют в работе под термином «интекст», который заимствуется из трудов И. В. Арнольд. Помимо этого, по мысли Е. В. Стыриной, имитационный интекст обладает внутренней интертекстуальностью, которая обусловлена сменой субъекта речи и внешней интертекстуальностью, выявляемой

посредством внесенных в художественный текст иножанровых элементов, входящих в общее интертекстуальное пространство [Там же: 5].

Н. Г. Владимирова, изучая формы текстовой организации, использует термин «вставные конструкции» [Владимирова 2016: 56], соотносимый с «текстом в тексте». Исследовательница выделяет значимые по объему рассказанные и персонажные истории, а также фрагментарные интертекстуальные включения как маркированные цитаты [Там же: 159 – 160]. Рассказанные истории представляют собой два типа вставок. Один из них – это тексты, в которых фиктивный читатель апеллирует к созданным именно фиктивным автором произведениям, отличающимся от принимающего текста сюжетом и зачастую жанром (письма, дневники, сказки, поэмы, романы персонажей и др.), что, таким образом, реализует метазамысел. Другой тип представлен текстами, в которых фиктивное авторство не рефлексивируется на момент их создания, фиктивный слушатель отсутствует, и поэтому такие истории (с античных времен и до XVIII века) не обладают никакой метафункцией. К персонажным историям принадлежат тексты, порождаемые персонажем произведения, который де-факто не является их автором как, например, услышанная и скомпонованная им «история» [Там же: 56 – 58].

Термином «вставной текст» оперируют многие современные исследователи, фокусирующие свое внимание на изучении текстовых включений в произведениях различных авторов. В связи с этим предлагаются различные способы классификации вставных текстов, ориентированные на поэтологические особенности рассматриваемых произведений. Так, например, Н. А. Баева трактует вставной текст как разновидность внутренней интертекстуальности, под которой понимает отношения «текст-текст», создаваемые одним и тем же автором [Баева 2003: 5]. На материале исследования творчества Ч. Диккенса ею выделяются следующие типы вставных текстов, отличающихся от принимающего романного текста по жанровому признаку: очерк, романс, ода, гимн, надписи, вывески, открытка,

визитка, приглашение, записка, рукопись, письмо, дневник, повесть, рассказ, легенда, перепорученная речь [Там же: 8].

М. Е. Самуйлова, занимаясь проблемой вставных текстов в романе А. С. Байетт «Обладать» (“Possession”; 1990), уделяет внимание их роли в создании внутритекстового единства, а также межжанрового взаимодействия с принимающим текстом романа. Исследователь выделяет эпиграфические, дневниковые и эпистолярные вставные тексты, авторство которых, за исключением единичных текстовых вставок, принадлежит персонажам данного произведения [Самуйлова 2008а: 3].

А. М. Геращенко определяет «вставной текст» как «целиком или частично включенный в основное повествование автономный по сюжету и жанру (или, по крайней мере, по одному из этих показателей) другой текст, в своем виде способный к самостоятельному существованию вне пределов произведения, в которое он включен» [Геращенко 2009: 47]. Среди вставных текстов, выделенных из более чем шестидесяти прозаических художественных произведений американских и британских авторов XIX – XX веков, он различает тексты описательного и повествовательного характера (послания, стихотворные произведения, рассказы, дневниковые записи, заголовки, статьи, пересказанные разговоры), тексты-умозаключения (рассуждения, изречения), тексты информативно-организационного характера (инструкции, объявления, вывески, адреса, персональные данные, счета, меню, официальные документы, расписания), а также тексты – «детали предметов» (подписи к изображениям, дарственные надписи) [Там же: 50]. Более того, вставной текст рассматривается им как форма интертекстуальной инкорпорации, а интертекстуальность в таком случае выявляется во взаимодействии текстов, которые находятся в рамках единого произведения [Там же: 48].

В исследовании В. Б. Чупасова границы интерпретации термина «вставной текст» расширяются за счет введения еще одной его разновидности – «сцена на сцене». Рассматривая ее как характерное явление в драматургии,

автор подразумевает вставное сценическое представление, включенное в основной сюжет драматургического текста (например, пьесы У. Шекспира) [Чупасов 2001: 3]. Заметим, что В. Б. Чупасов не касается таких «гибридных» случаев, когда театральные постановки могут быть инкорпорированы не в драматическое, а в эпическое произведение, как, например, в рассматриваемом нами далее романе А. С. Байетт «Детская книга», в котором среди многочисленных вставных текстов фигурируют и драматические произведения.

Таким образом, исследование существующих в терминосфере дефиниций, описывающих разнообразные текстовые включения, подводит нас к выводу о том, что в настоящее время термин «вставной текст» трактуется весьма широко и по сути генерализует все существующие обширные и фрагментарные текстовые включения, создающие интертекстуальные отношения в пределах одного и того же произведения и номинируемые по-разному («текст в тексте», «интекст», «имитационный интекст», «интертекст», «вставные конструкции», «персонажный текст»). «Понятие “вставной текст” используется в отечественном литературоведении для обозначения разного рода текстов (рукописей, дневников, писем, записок и пр.), включенных в состав романа. Можно выделить два его значения: “сочинение”, созданное **героем**, или же любой “чужой” текст, присутствующий в произведении» [Волкова 2010: 33], – справедливо отмечает Т. Н. Волкова о жанрово-дифференцированных текстовых включениях. Исходя из вышесказанного, в нашем исследовании мы будем использовать преимущественно термин «вставной текст».

1.3. Проблема межжанрового взаимодействия вставного и принимающего текстов

Вставной текст, инкорпорированный в матрицу художественного произведения, может иметь идентичную с ним жанровую природу (как,

например, роман в романе) или обладать отличными от него жанровыми признаками. Преимущественно в художественной литературе вставные тексты составляют именно жанровый контраст, что, как следствие, создает предпосылки для выявления как интертекстуальных связей, так и межжанрового взаимодействия текстовых пластов.

На данное явление обращает пристальное внимание М. М. Бахтин. В «Слове о романе» ученый отмечает, что оно, наряду с авторской речью, речью рассказчиков и героев, вносит в произведение «разноречие», которое создает внутреннюю расслоенность, столь необходимую для существования романа как самостоятельного литературного жанра [Бахтин 1975: 76]. В этом ракурсе роман рассматривается как жанровый калейдоскоп, а иножанровое включение в романе М. М. Бахтин номинирует как «вставной жанр» или «вводный жанр» и вместе с этим подчеркивает: «Принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман» [Там же: 134].

Подразделяя все вставные жанры на «художественные» (вставные новеллы, рассказы, лирические пьесы, поэмы и др.) и «внехудожественные» (научные, религиозные, бытовые, риторические и др.), М. М. Бахтин оговаривает, что «введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие» [Там же]. Однако, несмотря на такую «самостоятельность» вставного жанра, исследователь утверждает, что он весьма часто отражает именно определенные авторские интенции [Там же: 135].

Проблема межжанрового взаимодействия поднимается и в работах И. В. Арнольд. При систематизации особенностей текстовых включений исследовательница уделяет внимание и их жанровой специфике, считая, что иножанровые текстовые включения обычно имеют композиционное значение в ткани текста основного произведения, а их смысл и функцию необходимо

определять в зависимости от жанра [Арнольд 1995: 36]. И. В. Арнольд анализирует произведения малой и большой прозы, однако особый акцент, как и М. М. Бахтин, делает на романе, который по своей природе характеризуется жанровой многосоставностью. Ярким примером, по мысли И. В. Арнольд, является знаменитый модернистский роман «Улисс» Дж. Джойса, жанровое разнообразие многочисленных текстовых включений которого попросту «не поддается описанию» [Там же: 55].

Многие литературоведы солидарны во мнении, что особого изучения требуют не только новые жанровые формы, но и возникающие в процессе жанрового взаимодействия модификации [Иваник 1987: 154] – так называемые «гибридные» формы: актуализация специфических черт нескольких жанров в рамках одного текста порождает гибридную жанровую форму.

Для нашего исследования особой актуальностью обладает проблема взаимодействия романного и сказочного жанров. В этой связи актуальными являются ряд положений, выдвинутых в работах Е. С. Куприяновой. Говоря о способности романа к жанровым трансформациям, исследовательница с опорой на труды Е. М. Мелетинского и Р. М. Самарина отмечает его генетическую предрасположенность к подобным процессам: «Генезис куртуазного романа, который вслед за античным романом стал значительной вехой в формировании европейского романного жанра, насчитывает целый ряд сопряжений с развитием и становлением сказочного жанра. Средневековый рыцарский роман вырастает и формируется, опираясь на различные источники <...>, среди которых не последнее место занимает фольклорная сказка» [Куприянова 2007: 133]. Именно «подвижность» жанровых форм романа и сказки обуславливает сложные процессы их дальнейшего жанрового симбиоза. В монографии, посвященной прозе О. Уайльда, Е. С. Куприянова показывает, как в результате межжанрового взаимодействия появляется «сказка романного типа»⁴.

⁴ «...Межжанровые трансформации приводят к тому, что сказочное произведение заметно романизируется. Думается, что “Молодой Король” <...> свидетельствует о

Примечательно, что подобная трансформация осуществляется под влиянием вставного «романного» фрагмента⁵, который в пространстве макротекста прозы О. Уайльда (литературные сказки и роман) становится показательным примером потенциальных возможностей взаимного обогащения существующей жанровой номенклатуры.

Подобные процессы межжанровых взаимовлияний продолжают развиваться в XX и на рубеже XX – XXI веков. Как отмечает Н. Г. Владимирова, «полижанровость – определяющая черта современного романа, однако это далеко не бессмысленное и нелогичное “нагромождение” различных элементов, а сознательное построение сложной структуры, причем, каждый автор руководствуется определенными принципами при создании такого произведения» [Владимирова 2016: 78]. Подчеркивается, что не последнюю роль при выборе жанра играет зависимость от национальных особенностей литературы. Так, например, для литературного процесса Великобритании конца XX века, характерны частые апелляции к викторианской литературной традиции и культуре.

Гибридные жанровые формы, актуальные для литературы постмодернизма, вытесняют традиционные прозаические и поэтические жанры, и в связи с этим прослеживается следующая тенденция в развитии современного литературного процесса: «На границе прозы, fiction и non-fiction, документальной литературы и эссеистики возникают тексты, использующие разные стилевые возможности <...>, возникают новые гибридные жанры» [Иванова 2007: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html>].

Наряду с гибридными жанровыми формами для нас представляет особый интерес и метадрама, которая рассматривается в настоящее время как «некое

постепенной выработке особого жанрового образования – сказки романного типа» [Куприянова 2007: 141 – 142].

⁵ «Думается, что в творчестве Уайльда первоначальный процесс “развертывания сказки в роман” <...> оборачивается своей противоположностью. Поиски новых жанровых форм, <...> приводят к обратному процессу “свертывания” романа во фрагмент, который оказывается вмонтированным в сказочное повествование». [Куприянова 2007: 134].

сверхжанровое образование» [Чупасов 2001: 8]. Английский ученый Дж. Манфред определяет метадраму следующим образом: «...это тип драмы, который актуализирует саморефлексию драматической формы, исследует представление о том, что именно жизнь (драма) подражает искусству, а не наоборот, <...>. Часто *метадрама* использует театральное пространство в качестве места действия (в пьесе), и репетиции или “игра в пределах игры” становятся частью действия» [Manfred 2002: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>].

В. Б. Чупасов отмечает, что отличительной чертой метадрамы является именно «авторереферентный персонаж», воспринимающий собственные действия как ролевую игру, а само метадраматическое включение характеризуется размытостью границы «постановка / реальность», что порождает в романе своеобразный «сплав» драматического и эпического родов литературы и оказывается при этом «сложным конгломератом различных явлений» [Чупасов 2001: 9]. Примечательно, что текстовое включение «сцена на сцене» рассматривается исследователем как метадраматический элемент, так как его присутствие в принимающем тексте означает «авторерефлексию онтологического статуса текста, его структуры и, наконец, коммуникативной функции/ статуса» [Там же].

Таким образом, иножанровые текстовые фрагменты разных видов, инкорпорированные в основную ткань художественного произведения и создающие жанровый контраст, реализуют определенные интенции автора, активно используются им в качестве композиционного приема, а также значительно усложняют архитектуру произведения, актуализируя межжанровое взаимодействие внутри него и создавая предпосылки для выявления интертекстуальных связей.

1.4. Типология вставных текстов в романе А. С. Байетт

«Детская книга»

«Неклассическое произведение осознанно “организуется” фрагментарно. <...> Фрагментарность на новом этапе формируется как множество рассказываемых историй, что приводит к возникновению сложной калейдоскопической структуры...» [Исаев 2015: 5], – на такую особенность композиционного строения современного романа обращает внимание проф. С. Г. Исаев, подразумевая, в первую очередь, творческую деятельность знаменитых британских прозаиков – Д. Барнса, Г. Норминтона и Дж. Уинтерсон. Сказанное непосредственно относится и к художественной практике А. С. Байетт.

Характерной особенностью творчества писательницы является наличие обширного корпуса вставных текстов, формирующих многослойную структуру ее произведений малой и большой прозы. В новеллах «Джин в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (“The Djinn in the Nightingale’s Eye”; 1994), «Джаэль» (“Jael”; 1998), «Крокодиловы слезы» (“Crocodile Tears”; 1998), «Христос в доме Марфы и Марии» (“Christ in the House of Martha and Mary”; 1998), «Каменная женщина» (“A Stone Woman”; 2003) и др. вставные тексты актуализируют сюжеты из Библии, фольклора, художественной литературы, иных источников мирового культурного наследия [Конькова 2010а: 14] и имеют «полноценные событийные ряды, персонажей и хронотоп, отличные от тех, что фигурируют в основной сюжетной линии» [Там же], – отмечает М. Н. Конькова.

Однако в полной мере палитра вставных текстов, используемых А. С. Байетт, представлена в романном творчестве писательницы: «Ангелы и насекомые» (“Angels and Insects”; 1991), «История биографа» (“The Biographer’s Tale”; 2000), «Обладать» (“Possession”; 1990), «Тень солнца» (“The Shadow of the Sun”; 1964). В этих романах, которые по праву могут быть

охарактеризованы как постмодернистская метапроза, главные персонажи связаны с литературной деятельностью и имеют прямое или косвенное отношение к многочисленным вставным текстам – дневниковым записям, письмам, сказкам, стихотворениям или научным трудам: они или создают собственные произведения, или отдаются чтению текстов, написанных другими персонажами.

Логическим продолжением творческого развития А. С. Байетт и на сегодняшний день последним в списке ее романских произведений стал многослойный роман «Детская книга» (“The Children’s Book”; 2009). Отличительной чертой этого объемного произведения является широкий пласт вставных текстов, который значительно усложняет его сюжетно-композиционную архитектуру, а их разнообразная жанровая палитра – сказки, рассказы, письма, стихотворные произведения, интервью, фрагменты периодики и др. – анонсирует проблему внутрироманного межжанрового взаимодействия.

В многообразном перечне вставных текстов «Детской книги» доминируют сказки, которые, согласно сюжету романа, создает главная героиня Олив Уэллвуд. Эти сказочные вставные тексты можно разделить на 2 группы:

1. **«Публичные» сказки**, написанные Олив для широкой публики и потому опубликованные: «Кустарник» (“The Shrubbery”) и «Человечки в домике» (“The People in the House in the House”). Сюжеты этих сказок в художественной форме преломляют обстоятельства семейной жизни Олив и формируют проекции ее трагической судьбы, реализованной в финальной части романа.

2. **«Приватные» детские сказки**, создаваемые Олив только для своих детей: Тома, Дороти, Гедды, Филлис и Флориана. Они частично или полностью отражают жизненные истории детей; данные вставные тексты находятся в

наиболее тесном контакте с принимающим романским текстом, влияя на обстоятельства личной судьбы детей.

Данная классификация сказочных вставных текстов «поддерживается» особой авторской жанровой маркировкой: «приватные» детские сказки А. С. Байетт именуется “fairy stories”, “stories”, “tales” и “fairytale”, в то время как «публичные» сказки Олив обозначаются исключительно как “tales”.

Используя существительное “tale” («сказка», «история»), означающее «повествование о реальных или вымышленных событиях; история» [The Free Dictionary: <http://www.thefreedictionary.com/tale>]⁶, А. С. Байетт подчеркивает, что все сказки («публичные» и «приватные»), с одной стороны, являются вымыслом Олив, а с другой – непосредственно корреспондируют с реальностью основного романского повествования.

Для указания на «приватные» детские сказки, текст которых представлен в романе фрагментами, логически следующими друг за другом, в «Детской книге» фигурирует слово “story” («рассказ»), обозначающее «описание или правдивых, или вымышленных последовательных событий, связанных между собой» [Cambridge Advanced Learner’s Dictionary 2006: 1278]. Наряду с этим часто используется и существительное “fairytale” («волшебная сказка»). Заметим, что А. С. Байетт отдает предпочтение «слитному» написанию данной лексемы, хотя в английском языке очень часто встречается отдельный вариант ее написания – “fairy tale”. Тем не менее, оба варианта имеют значение «традиционная история, написанная для детей, которая обычно включает вымышленные создания и магию» [Там же: 447].

Таким образом, в сюжетах персонажных детских сказок, фрагменты которых постоянно чередуются с романским текстом, тесно переплетаются вымысел и чудеса, являющиеся характерной чертой жанра волшебной сказки (“fairytale”), и реалистичность подачи истории, свойственная рассказу или новелле (“story”). Возможность подобного синтеза утверждается созданием

⁶ Здесь и далее перевод с английского наш.

авторского жанрового образования, обозначенного А. С. Байетт как «*fairy stories*» [Конькова 2010а: 6]. В одном из своих интервью, писательница замечает: «Мои сказочные истории <...> это современные литературные истории, в которых происходит вполне сознательная игра с постмодернистским воссозданием старых форм» [Цит. по: Hidalgo 2006: 48].

Согласно М. Н. Коньковой, исследующей малую прозу А. С. Байетт, англоязычный термин “*fairy story*” возникает в результате слияния в едином контексте прилагательного из словосочетания “*fairy tale*” («волшебная сказка») и существительного из словосочетания “*short story*” («рассказ») [Конькова 2010а: 6]. Однако в своей работе исследовательница не дает русскоязычного эквивалента термину “*fairy story*”, используя для его обозначения лексему «рассказ». В свою очередь, О. В. Лебедева, предметом научного интереса которой является английская новелла, в частности – малая проза А. С. Байетт, указывает, что «слова-термина, определяющего жанр *fairy story*, – в русском языке не существует» [Лебедева 2015: 98], и поэтому предлагает обозначить данный жанр как «сказка-новелла» [Там же].

Следует оговорить, что англоязычный термин “*story*” в русском языке отличается многозначностью и может трактоваться не только как «рассказ», но и как «история» [Concise Oxford Russian Dictionary 2006: 20]. В связи с этим отметим, что в нашем исследовании мы обозначим термин “*fairy story*” как «сказочная история», а его синонимами будем считать слова «сказка» и «история», имея в виду «приватные» детские сказки.

Говоря о типологии сказочных вставных текстов в «Детской книге», необходимо учитывать и форму их текстовой реализации. Исходя из этого признака, можно выделить следующие разновидности сказочных текстов:

1. **Полнотекстовые сказки** являются цельными, законченными произведениями, с полноценными сюжетными линиями и персонажными системами. Для них обязательно наличие рамки, маркирующей четкие границы начала и конца вставного текста (например, для начала характерен один из

традиционных сказочных зачинов: «Жила-была...» (“There was once a...”). Весь текст маркирован курсивом, что выделяет его на фоне принимающего романного текста. Полнотекстовой формой реализации отличаются исключительно «публичные» сказки Олив в «Детской книге».

2. *Фрагментарные сказки* характеризуются «разорванностью» или отсутствием «монолитности» текста, так как представлены «сериями» вставных текстовых фрагментов – сюжетная линия прорисовывается в процессе прочтения нескольких фрагментов, рассредоточенных внутри принимающего романного текста. Они также маркированы курсивом. «Приватные» сказки Тома и Дороти имеют по большей мере именно такую форму текстовой реализации.

3. *Редуцированные сказки* характеризуются предельной краткостью, «усеченностью» повествования и представляют собой резюмированное содержание всего произведения. Такие вставные текстовые включения никак не маркированы. К ним относятся «приватные» сказки Гедды, Филлис и Флориана.

4. *Редуцированные сказочные фрагменты* представляют собой краткое содержание определенного сюжетного блока повествования, а не всего произведения, как в случае с редуцированными сказками. Могут появляться в романном тексте как небольшая предыстория перед основным фрагментом сказки. Маркировка их также отсутствует. Некоторые фрагменты сказок Тома и Дороти имеют редуцированную форму.

Яркое сюжетно-композиционное своеобразие романа «Детская книга», определяется наличием именно детских «приватных» сказок, так как для каждого ребенка мать-писательница сочиняет личную сказочную историю: «У каждого из детей была своя книга и своя сказка» [Байетт 2012: 116]. В них сам ребенок фигурирует в качестве главного персонажа: в сказке Тома Уэллвуда «Том-под-землей» (“Tom Underground”) – маленький и отважный принц Томас отправляется под землю в царство королевы темных эльфов в надежде отыскать

свою тень; в сказке Дороти – бесстрашная девочка по имени Пегги оказывается в необычной стране, где разные создания по случайности или по желанию меняют как свою шкуру, так и размер; в сказке Филлис – девочку-принцессу меняют со служанкой местами; Флориан и Гедда являются прототипами для центральных персонажей в своих сказках, в которых мальчик попадает в мир мягких игрушек, знакомых ему из реальной жизни, а девочка оказывается в мире ведьм и волшебников и видит детей, мучающихся в клетках.

Заметим, что главенствующую позицию в романной иерархии занимает сказочная история самого любимого ребенка Олив – Тома Уэллвуда, которая «уже расползлась на несколько книг, заняла целую полку, потеснив прочих детей» [Там же: 648]. Она создается Олив на протяжении всей жизненной истории ее сына вплоть до финального эпизода его гибели.

Данный вставной текст не случайно занимает столь важное место в романе. Это обусловлено фактом, однажды поразившим воображение А. С. Байетт и повлиявшим на формирование замысла произведения: «...написание детских книг иногда плохо кончается для собственных детей писателя. <...> Кристофер Робин хотя бы остался в живых. Сын Кеннета Грэма лег под поезд. А ещё Джеймс Барри. Один из его приемных сыновей утонул, и это почти наверняка было самоубийство» [Byatt 2009: <http://www.theguardian.com/books/2009/apr/25/as-byatt-interview>]. В связи с этим стоит упомянуть и о трагедии в жизни самой А. С. Байетт: ее одиннадцатилетний сын от первого брака Чарльз был сбит насмерть пьяным водителем, когда возвращался домой из парка после прогулки [Carpenter 2013: <http://www.theaustralian.com.au/news/world/in-the-face-of-author-as-byatts-self-possession/story-fnb64oi6-1226754419455>].

Усложняя восприятие композиционной структуры романного повествования, «приватные» детские сказки несут важную смысловую нагрузку и обладают следующими характерными особенностями:

1. *Отсутствие конца / Бесконечность.* Подчеркивая данную структурную особенность этих текстов, А. С. Байетт так репрезентует процесс их сотворения: «Сказки в книгах детей были по природе своей бесконечны. Они, подобно кольчатым червям, цеплялись крючочками и петельками за новый поворот сюжета, который двигался, извивался. Каждая развязка должна была порождать новую завязку» [Байетт 2012: 118]. В романе в процессе детального, длительного творческого становления показаны две «приватные» детские сказки – Тома и Дороти; Олив приступает к их созданию с раннего детства детей и заканчивает их написание, когда Тому исполняется 27 лет, а Дороти – 21 год, поэтому на протяжении большей части романного повествования сказки сопровождаются постоянной рефлексией героев.

2. *Персонафицированность.* Сюжеты этих сказок ориентированы на личность ребенка, которому эта сказка посвящена – отражает его личные особенности, склонности, интересы и т.д.

3. *Корреляция с жизненными историями героев романа.* Сказочные фрагменты обнаруживают наиболее тесные связи с романским текстом: они не только иносказательно отражают, укрупняют, универсализируют и типизируют события личной истории персонажей романа, развиваясь параллельно с ними, но и в отдельных случаях (например, сказка Тома) сказочные фрагменты выполняют предведомительную функцию; наряду с этим они могут предвосхищать развитие событий в жизни романских героев, а также давить над ними, заставляя сделать судьбоносный выбор.

4. *Размытость границ.* Сюжеты сказок и романа находятся в постоянном взаимодействии, однако в некоторых случаях оно становится настолько плотным и интенсивным, что сказочный сюжет «перетекает» в поле основного романского повествования безо всякой маркировки текстовых границ. Такое «перетекание» сюжета из одной повествовательной плоскости в другую является показателем интенсивного жанрового синтеза внутри романского повествования.

Говоря о сказочных включениях в романе, необходимо отметить, что для них характерно, как и для всей художественной прозы А. С. Байетт, наличие обширного аллюзивного подтекста, что свойственно в целом литературной сказочной традиции в отличие от сказки волшебной, фольклорной: фантастический мир, создаваемый в сказках Олив, насыщен многочисленными аллюзивными маркерами, присутствующими как в «приватных», так и в «публичных» сказках. Благодаря таким отсылкам создается весомый интертекстуальный контекст, сопрягающий этот уровень романа с богатой западноевропейской сказочно-мифологической традицией. Так, сказочная история Тома, где повествуется об утрате главным персонажем тени и ее дальнейших поисках, отсылает к разветвленному корпусу сюжетов (сказочно-мифологических и литературных), восходящих к представлениям о взаимосвязи души человека с его тенью; магистральной для сказки Дороти становится аллюзия на немецкую сказку братьев Гримм «Ганс – мой ежик» (“Hans mein Igel”); сюжет «публичной» сказки «Кустарник» адаптирует английскую фольклорную традицию с ее известными персонажами – Матушка Гусыня (“Mother Goose”) и Старуха в Башмаке (“Old Shoe-Woman”); другая же «публичная» сказка Олив «Человечки в домике» (“The People in the House in the House”) демонстрирует вполне очевидные переключки с творчеством Э. Несбит – сказкой «Город в библиотеке»⁷ (“The Town in the Library in the Town in the Library”).

Под влиянием выделенных самой писательницей образцов литературного сказочного жанра (Г. Х. Андерсен, братья Гримм, Ш. Перро, П. К. Асбьернсен), отличающихся жестокостью и неблагоприятным завершением [Byatt 2004:

⁷ Сказка Э. Несбит “The Town in the Library in the Town in the Library” была переведена на русский язык как «Город в библиотеке» и вошла в сборник Э. Несбит «Сказки и истории», который был подготовлен к печати в 1994 году на русском языке екатеринбургским издательством «Ладъ», но не был опубликован из-за его закрытия. В связи с отсутствием в настоящее время официально опубликованного перевода сказки Э. Несбит “The Town in the Library in the Town in the Library”, в нашем диссертационном исследовании мы обращаемся к ее переводу на русский язык, подготовленным издательством «Ладъ» в 1994 году [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii.php>].

<https://www.theguardian.com/books/2004/jan/03/sciencefictionfantasyandhorror.fiction>], А. С. Байетт в «Детской книге» отказывается от столь привычного и устойчивого жанрового признака, каковым является счастливый финал («И жили они долго и счастливо...») [Campbell 2004: 179 – 180].

Заметим, что наличие счастливого финала – особенность сказки поздней, детской. Изначальная сказка, вышедшая из мифа, была жанром трагически серьезным, отражавшим жестокий древний мир, который не ценил человеческую жизнь, поэтому и насыщенным жестокими поступками героев. Х. Дикман, исследуя творчество братьев Гримм, обращает внимание на многочисленные феномены жестокости: «...в “Госпоже Метелице” девушка приклеивается смолой, в “Гензеле и Гретель” и в “Братце и сестрице” человека сжигают и пожирают дикие звери. В “Чудо-птице”, где девушку разрубает на куски, и в “Госпоже Труде”, где младенца сжигают заживо, речь идет о еще большей жестокости, а высшая степень ужаса достигается в сказке “Можжевельник” (“Machandelboom”): здесь ребенку отрубают голову, разрубает на куски, варят и, наконец, дают съесть ничего не подозревающему отцу» [Дикман 2000: 136].

Особенностью сказочных текстовых включений «Детской книги» становится их крайне опасный и жестокий художественный мир, который зачастую всецело поглощает персонажей.

Реестр вставных текстов «Детской книги», связанных с творчеством Олив Уэллвуд был бы неполным без **рассказов (“stories”)** – «Беглец» (“The Runaway”) и «Девочка, которая очень долго шла» (“The Girl Who Walked a Long Way”) [Байетт 2012: 249 – 250]. Они представлены в редуцированной форме и являют собой истории, в которых отсутствуют волшебные превращения и магические элементы, характерные для сказок Олив. Образы главных героев этих рассказов предельно реалистичны, потому что в основе их сюжетов лежит художественная рефлексия Олив по поводу некоторых перипетий в жизни Филипа и Элси Уорренов – брата и сестры, чьи истории создают в романе

«Детская книга» дополнительные сюжетные линии (Филип в раннем возрасте убегает из дома в надежде найти лучшую жизнь, в то время как Элси проходит пешком половину Англии в поисках брата).

Помимо вставных текстов (сказки и рассказы), связанных с творчеством Олив, в романе присутствуют и иные вставные тексты, авторство которых А. С. Байетт передает другим персонажам романа. Среди них выделяются следующие группы:

1. **Стихотворные произведения:** полнотекстовая «Поэма призыва» молодого поэта Джулиана Кейна, в которой осмысливается трагедия Первой мировой войны; композиционно располагаясь в конце романного повествования, этот поэтический текст представляет собой письменное свидетельство недавно минувших ужасов. Наряду с Джулианом, стихотворные произведения сочиняет и писатель Герберт Метли, публикуя их в своей книге «Стишки для детей от матери-природы, на сон грядущий», однако эти стихи представлены лишь в редуцированной форме и упоминаются в романном тексте в связи с читательскими предпочтениями Дороти Уэллвуд.

2. **Фрагмент из прозаического произведения** Герберта Метли, который вошел в его сборник рассказов о встречах человека с духами, феями и иными волшебными созданиями. Включение в роман данного фрагмента, а также краткое описание сборника, является одним из жанровых признаков метапрозы, в рамках которой герои пишут, читают, рефлексиируют по поводу написанного. В романе этот фрагмент-выдержка маркируется полиграфически – отступом и шрифтом меньшего размера, чем шрифт принимающего романного текста.

3. **Фрагменты из статей для периодических изданий**, которые отличаются полидискурсивностью, в частности, риторическим дискурсом филологической и криминалистской направленности. Так, фрагмент из сатирической статьи Хамфри Уэллвуда (мужа Олив) под заголовком «Воровская кухня» посвящен криминальной деятельности Барни Барнато, финансиста и владельца алмазно- и золотодобывающих предприятий [Горяинов

2013:https://books.google.ru/booksid=0yBcAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]. Точка зрения Хамфри, выраженная в этой статье, имеет документальное обоснование и мыслится своеобразной «скрепой» созданного А. С. Байетт романного мира с историческим, политическим и культурным контекстом эпохи конца XIX – начала XX веков. Подобной «скрепой», связывающей события романа с конкретной эпохой мыслится и фрагмент из статьи широко известного журнала «Леди», освещающий жизнь Олив и ее семьи в усадьбе «Жабья просека», а также затрагивающий творческую деятельность писательницы. Примечательно, что первый фрагмент маркирован только кавычками и не обозначен отступом в романе, потому что не вводит в него дополнительной сюжетной линии. Вторая же выдержка отделяется от принимающего текста романа отступом, так как содержит важную информацию о центральной героине «Детской книги».

4. *Отзывы* на не принятые в печать статьи Хамфри Уэллвуда, поддерживают в романе иллюзию достоверности, работают на создание атмосферы эпохи.

5. *Фрагмент из интервью* Олив под названием «Матушка-гусыня наших дней» для одного из популярных журналов появляется в тексте романа в связи с выходом в свет книги сказок Олив, в которой опубликована сказка «Человечки в домике»; этот текстовый фрагмент композиционно предваряет появление полнотекстовой вставной сказки в романе. Для создания эффекта достоверности в данном случае упоминается и о фотографиях Олив, которые сделала журналистка и поместила в свою статью. Статья представлена в редуцированном виде.

В иерархии вставных текстов «Детской книги» особое место отводится **эпистолярным включениям**, которые можно разделить на две группы – **«персонажные» эпистолярные вставные тексты** и **фрагменты из писем реальных людей** – авторство которых в основном принадлежит общественным и политическим деятелям рубежа XIX – XX веков.

Разветвленная система «персонажных» писем создает яркую сюжетно-композиционную особенность «Детской книги». Письма выполняют следующие функции в романном повествовании:

1. ***Вводят в принимающий романский текст дополнительные сюжетные линии***, как, например, письмо, адресованное Хамфри Уэллвуду его любовницей Мэриан Оукшотт. Благодаря появлению этого письма читатель вместе с Олив узнает о любовной связи Хамфри и Мэриан; прочтение письма анонсирует новую сюжетную линию, которая начинает активно развиваться в основном романном повествовании.

2. ***Раскрывают внутренний мир персонажей:***

– *повествуют о жизненной рутине персонажа*, что характерно для писем к Олив от Тома, когда он находится вдали от дома, участь в школе Марло;

– *очерчивают круг личных проблем персонажей*, которые по ряду причин не могут быть обсуждены ими в процессе межличностной коммуникации в режиме реального времени. Так, например, Олив сообщает об исчезновении Тома после спектакля, обращаясь в письме к Дороти, которая находится в другом городе;

– *демонстрируют личные оценки или мнения персонажей*, что наблюдается в письмах к Олив от Тома и Дороти, в которых ими дается «оценка» недавно прочитанным новым сказочным фрагментам их «приватных» детских сказок.

3. ***Используются как элемент этикета***. Примером служит письмо-приглашение на прогулку, адресованное Тому его другом Джулианом Кейном.

Как и созданные Олив сказки, «персонажные» письма в романе имеют несколько форм текстовой реализации, среди которых различаются:

1. ***Полнотекстовое письмо***, имеющее четкие границы начала и конца; в начале имеется приветствие, а в конце указывается полное или сокращенное имя автора письма (письмо к Хамфри Уэллвуду от Мэриан Оукшотт).

2. *Фрагментированное письмо* представляет собой фрагмент из не приведенного в романе полнотекстового письма.

3. *Редуцированное письмо* представляет краткое изложение содержания полнотекстовой версии, отсутствующей в романном повествовании.

Фрагменты из писем знаменитых людей включаются в текст романа в качестве дополнительного «инструмента» создания колорита периода правления короля Эдуарда VII. В них затрагиваются текущие политические события, обсуждаются закулисные политические игры (письма Марго Асквит, жены премьер-министра Герберта Асквита, к Ллойд Джорджу, известному политическому деятелю Великобритании, касающиеся проблемы суфражизма, и к Рамсею Макдональду, лидеру Лейбористской партии); кроме того, они вводят читателя в контекст действительно существовавших дружеских и любовных межличностных отношений, складывавшихся между известными людьми (письмо Р. Брука к В. Вулф; письмо К. Харди, деятеля рабочего движения, к своей любовнице Сильвии Панкхерст).

В контексте вышесказанного стоит заметить, что все эти эпистолярные фрагменты заимствованы А. С. Байетт из документальных источников. Исключением является один эпистолярный фрагмент, который представляет собой псевдоисторический ответ Ллойда Джорджа на письмо Марго Асквит. Р. Хаттерсли отмечает: «Ответ Ллойда Джорджа на ту смесь высокомерия и наглости не зафиксирован» [Hattersley 2010: https://books.google.ru/books?id=pvq1Cj6FA10C&pg=PT266&dq=If+your+speeches+only+hurt+and+alienated+lords,+it+would+not+perhaps+so+much+matter&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjA_dmVm9HTAhXGB5oKHTZGDUkQ6AEIJzAA#v=onepage&q=If%20your%20speeches%20only%20hurt%20and%20alienated%20lords%20C%20it%20would%20not%20perhaps%20so%20much%20matter&f=false].

Обращает на себя внимание способ маркировки вставных эпистолярных текстов и выдержек. Будучи написанные персонажами от руки, все письма (и фрагменты, и полнотекстовые и фрагментарные) выделяются курсивом и

обособляются отступом от основного романного текста. Примечательно, что размер их шрифта меньше, чем у принимающего романного текста, а также вставных сказок Олив. Это обуславливается тем, что эпистолярные вставные тексты по своей природе не фигурируют как сюжетообразующие, что характерно для сказок. Исключение составляют только редуцированные письма, которые инкорпорируются в принимающий текст романа без дополнительной маркировки, добавляя лишь небольшие детали и нюансы в повествование.

Самостоятельную группу образуют вставные тексты, имеющие подлинную основу. Они являют документальные свидетельства эпохи конца XIX – начала XX веков. Эти тексты вводят читателя в широкий круг вопросов общественной, политической и культурной жизни Англии и Европы рубежа веков и предвоенного периода. Этот контекст является чрезвычайно актуальным для понимания непростых романских коллизий. Данная группа отличается заметной жанровой пестротой.

Подлинно-документальную группу вставных текстов образуют:

1. *Фрагменты из дневниковых записей* Георга V, Марго Асквит и Беатрисы Уэбб. В своем дневнике Марго Асквит фиксирует критические размышления о роли женщины в обществе и, таким образом, рисует портрет среднестатистической женщины Англии начала XX века, которая не интересуется политикой, делами государства, не блещет умом и чувством юмора, но слепо гонится за внешними атрибутами успеха. Позже Марго делает заметку иного содержания, критикуя суфражисток за излишнюю активность в политической жизни общества, и повествует об их атаке на квартиру ее семьи на Даунинг-стрит. Другую актуальную проблему из жизни Англии раскрывает дневниковая запись Беатрисы Уэбб, одной из представительниц фабианского социализма, – беспокойство, связанное с напряженной внешнеполитической обстановкой и предвоенными настроениями. Выдержка из дневника короля

Геора V – рефлексия по поводу нападения на него суфражистки Эмили Девисон.

2. *Фрагменты из периодических изданий*, освещающие широкий спектр тем: криминальные происшествия, культурную жизнь общества и политику. Так, фрагмент из статьи одного периодического издания рассказывает об убийстве брокера с фондовой биржи Фредерика Оливера Хита, связанного с воровским миром. Фрагмент из статьи, опубликованной в 1908 году в «Дейли телеграф» последним императором Германии Вильгельмом II, рассказывает о состоянии англо-германских отношений на тот момент и о дальнейшей перспективе их развития. Посредством фрагментарного отзыва газеты «Таймс», а также отзыва Б. Шоу, опубликованном в периодическом издании “The Nation” [Tuchman 2014: <http://erenow.com/modern/proudtower/7.html>], освещается знаменательное событие из культурной жизни, связанное с постановкой «Электры» Р. Штрауса в феврале 1910 года.

3. *Фрагменты из официальных речей государственных деятелей*. Среди них фрагмент речи герцога Девонширского о закладке первого камня для здания по проекту знаменитого архитектора А. Уэбба, именуемого в будущем Музей Виктории и Альберта; фрагмент речи Вильгельма II, который после смерти своей бабушки – королевы Виктории, пытается воодушевить английский народ и т.д.

4. *Фрагменты из трудов известных политических деятелей*, иллюстрирующие общественные настроения. Вставной фрагмент из “The social unrest, its cause & solution” Макдональда Рамсея, одного из основателей Лейбористской партии, свидетельствует о волне забастовок рабочих, вызванных экономическими трудностями в стране в 1911 году. Другой фрагмент, авторство которого принадлежит лидеру рабочих Бену Тиллету, дает представление о происходящей межклассовой борьбе в обществе.

5. *Фрагменты из трудов научных деятелей, поэтов и писателей*, которые демонстрируют интенсивную динамику развития английского

общества в разных сферах науки и искусства. Среди них встречаются фрагменты из творчества Х. Беллока, Э. Браунинг, Р. Брука, Р. Киплинга, У. Морриса, А. Теннисона, а также научных трудов Г. Адамса, У. Троттера и З. Фрейда.

6. *Две телеграммы:* королева Мария выразила свое сочувствие известному жокею Герберту Джонсу о нападении на него суфражистки во время скачек 1913 года и его ответная телеграмма.

7. *Лозунги, плакаты, табличка*⁸ – наиболее лаконичные вставные тексты, выполняющие роль иллюстративных деталей. Чаще всего они отражают политические убеждения персонажей (лозунг немецкого психиатра Оскара Паниццы о власти и анархии [Байетт 2012: 528]; лозунг суфражисток «Голоса – женщинам» [Там же: 762]; плакат Бена Килинга, посвященный пролетариям всех стран: «Вперед, заре на встречу!» [Там же: 661].

Следует отметить, что вышеперечисленные подлинные вставные тексты в «Детской книге» маркируются лишь кавычками за исключением текста таблички, выделенного лишь курсивом как иноязычное вкрапление, а также фрагментов из статьи Вильгельма II, трудов У. Троттера, поэтов и некоторых писателей, которые маркируются отступом и имеют меньший размер шрифта по сравнению со шрифтом принимающего романного текста. Выбор такой маркировки не случаен.

Так, в сюжетно-композиционном строении романа выдержка из статьи Вильгельма II о могуществе Германии предваряет финальную часть романа о трагических событиях Первой мировой войны и о противостоянии Великобритании и Германии.

Для фрагментов из работ У. Троттера и Р. Брука свойственен аполитичный взгляд на восприятие человека и общества: У. Троттер

⁸ Табличка на французском языке “Grand Danger de Mort” («Смертельная опасность» [Байетт 2012: 344]), которая предостерегала посетителей Дворца электричества на Всемирной выставке в Париже 1900 года об опасности, исходящей от электрических приборов, многие из которых были в новинку для людей того времени.

рассматривает человека в «Стадном инстинкте во время войны и в мирное время» через призму биологической концепции, в которой человек – часть природы. Автор считает, что главной задачей является сохранение человеческого рода; фрагмент, принадлежащий Р. Бруку, описывает повседневную жизнь простых людей в Англии и передает его искреннее восхищение этим.

Многочисленные цитатные выдержки из произведений Х. Беллока, Э. Браунинг, Р. Киплинга, У. Морриса и А. Теннисона, как и прочие фрагментарные вставные тексты, заимствованные А. С. Байетт у различных авторов, создают в романе обширное и разнообразное поле интертекстуальных связей, благодаря которым выстраивается значимый интеллектуальный и эстетический контекст. Так, герои «Детской книги» охотно прибегают к цитированию художественных текстов прославленных авторов для подтверждения своих взглядов, убеждений и размышлений: майор Проспер Кейн, негативно отзывающийся о войне Британии с Германией, цитирует отрывок из Р. Киплинга; Чарльз-Карл иллюстрирует свои жизненные принципы, прибегая к цитате из поэмы У. Морриса «Земной рай»; Герберт Метли, рассуждая о том, что человечество должно вернуться к единению с природой, декламирует строки из стихотворения У. Блейка «Сад любви»⁹ и т. д.

Среди обширного перечня вставных текстов романа особую группу образуют **драматологические вставные фрагменты**, которые представлены описанием театральных постановок. Апеллируя к драматическому искусству, в основе которого, как известно, лежит мимическая игра и диалог актеров, эти вставные фрагменты являют собой «гибридные» образования: изначально обладая драматической природой, они инкорпорируются А. С. Байетт в

⁹ В этом ряду можно упомянуть и вставные тексты песен, передающие настроения в обществе. Среди них присутствует фрагмент из арии Логе [Byatt 2009:70], текст песни из театральной постановки “Elf Scharfrichter”, высмеивающей католическую иерархию [Там же: 395], а также текст солдатской песни [Там же: 599]. В роман песни также вводятся посредством отступа, сам текст или маркируется курсивом, или нет, в то время как размер шрифта становится меньше, чем у основного романного текста.

основную ткань эпического произведения. При их адаптации к особенностям романного жанра происходит усиление эпического начала – описание постановки с элементами пересказа фрагментов сюжета. Это позволяет совместить драматологическую вариацию с повествовательной эпической природой романа.

Вмонтированные в основное пространство художественного текста «Детской книги», описания театральных постановок органично дополняют смоделированный А. С. Байетт образ эпохи конца XIX – начала XX веков. На страницах романа появляются и причастные к миру театра яркие и запоминающиеся персонажи, создающие ошеломительные постановки, – театральный режиссер Август Штейнинг и немецкий кукольник Ансельм Штерн. Их пьесы могут апеллировать к мировому литературному наследию, адаптируя известные произведения («Золушка» братьев Гримм, «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана, шекспировские «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь»), могут быть оригинальным кукольным представлением (пьеса «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце») или постановкой по мотивам сказок главной героини романа детской писательницы Олив Уэллвуд. Кроме того, постановки различаются и тем, кто в них играет – куклы-марионетки, актеры-любители или профессиональные актеры.

В связи с этим выделяется несколько видов таких постановок:

1. *Кукольные (марионеточные) постановки:*

– «Золушка» (братья Гримм), «Песочный человек» (Э. Т. А. Гофман), «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце» (синтез скандинавской легенды, исторической хроники средневековой Дании и литературного наследия И. В. Гете) – пьесы с кровавыми сценами и плохим концом, предвосхищающие в романе трагедию Первой мировой войны, которая жестоко оборвет судьбы многих персонажей в финале «Детской книги»;

– «Ханс майн Игель»¹⁰ (братья Гримм), «Сон в летнюю ночь» (У. Шекспир) – проецируют личные истории персонажей (Дороти Уэллвуд, Олив Уэллвуд и др.) и программируют непростые межличностные отношения персонажей романа посредством исполняемых ими ролей;

– «Благородное семейство» – отображает политическую ситуацию в мире на рубеже XIX – XX веков.

2. *Театрализованные постановки с персонажами романа в качестве актеров-любителей:* «Сон в летнюю ночь» и «Зимняя сказка» (У. Шекспир) – «зеркально» преломляют развитие основного романного повествования;

3. *Театральные постановки с профессиональными актерами:* «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть» (Д. Барри), “Elf Scharfrichter” (Ф. Ведекинд) – создают культурный и политический фон романа;

4. *Смешанные постановки (с куклами и персонажами романа):* «Замок фей», «Том-под-землей» – являются сценическим воплощением писательских задумок Олив Уэллвуд, главной героини «Детской книги».

Примечательно, что драматическое произведение, представленное сценически, предполагает непременно наличие зрителя и его восприятия спектакля. Поэтому в принимающем романном тексте появляются и специфические способы зрительского «сопровождения» театральных вставных фрагментов: многие фрагменты спектаклей порождают многоступенчатую зрительскую рефлексию, развернутую в принимающем романном тексте, которая помогает расставить читателю главные смысловые акценты.

Таким образом, в многослойном романе А. С. Байетт «Детская книга» предельно широко представлены самые разные виды вставных текстов, которые делают произведение полижанровым, интертекстуальным и интердискурсивным, а также значительно усложняют его сюжетно-композиционную организацию, вводя в принимающий романский текст

¹⁰ Калька с немецкого “Hans mein Igel”. В переводе на русский язык – «Ганс – мой ежик».

дополнительные сюжетные линии, которые коррелируют с жизненными историями героев романа, и создают политический и культурный колорит эпохи XIX – XX веков, при этом расширяя возможности читателя в восприятии многослойной структуры произведения.

Выводы

Итак, на основании рассмотренных нами выше научных работ мы можем констатировать, что обозначенная в середине XX века Ю. Кристевой проблема интертекстуальности в литературоведении является актуальной и в настоящее время. Учитывая высокий интерес исследователей к данной проблеме и выявленный нами плюрализм взглядов, следует отметить, что в современной науке нет общепринятой дефиниции термина «интертекстуальность». Тем не менее, в широком представлении под интертекстуальностью понимают межтекстовые связи, которые могут возникать между двумя текстами разных художественных произведений, а также выявляться в рамках одного и того же художественного произведения между его текстовыми включениями или между текстовым включением и его принимающим текстом.

Инкорпорированные в ткань художественного произведения текстовые включения номинируют по-разному. Мы остановились на термине «вставной текст», который трактуется предельно широко в современном литературоведении и, по сути, подразумевает обширные и фрагментарные текстовые включения, созданные самим автором художественного произведения или же одним из его героев. Такие тексты усложняют восприятие сюжетно-композиционной структуры произведения и являются своеобразным маркером для декодирования глубинных смысловых пластов, которые раскрывают содержательный аспект принимающего текста в ином ракурсе.

Обладая иножанровой природой, вставные тексты делают художественное произведение полижанровым, активизируют процессы

межжанрового взаимодействия и представляют собой «индикатор» для определения потенциально существующих интертекстуальных связей.

Роман А. С. Байетт «Детская книга» содержит обширный пласт вставных текстов, которые могут быть подразделены на следующие: *вставные тексты, авторство которых А. С. Байетт передает персонажам романа; эпистолярные включения; подлинно-документальные вставные тексты; драматологические вставные фрагменты.*

Вставные тексты в романе несут разную семантическую нагрузку, что обуславливает несколько **форм их текстовой реализации**: *полнотекстовые вставные тексты; фрагментарные вставные тексты; редуцированные фрагменты вставных текстов.* Вставные текстовые фрагменты различаются полиграфической маркировкой и выполняют разнообразные функции в романном повествовании.

Широкий перечень вставных текстов «Детской книги» усложняет архитектуру произведения в целом, активизирует многочисленные интертекстуальные связи и отмечен интенсивным межжанровым взаимодействием с основным романным повествованием.

Глава II

ПОЭТОЛОГИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ПУБЛИЧНЫХ» СКАЗОК «ДЕТСКОЙ КНИГИ»

«На богатом фоне межтекстуального взаимодействия в современной прозе особое внимание привлекает сказка – один из древних и специфичных жанров мировой литературы. В современной литературе, – отмечают Н. Г. Владимирова и С. Г. Исаев, – нет автора, который бы не писал сказки или не обращался бы к ним в иной форме» [Владимирова, Исаев 2017: 208].

Данный тезис актуален и для творчества А. С. Байетт. Помимо созданных ею великолепных образцов сказочного жанра, репрезентирующих малую прозу писательницы, отдельного внимания заслуживают сказки, использованные в качестве вставных текстов в ее романном творчестве. Так, в многослойном романе «Детская книга» сказки главной героини-писательницы Олив Уэллвуд представляют собой магистральные текстовые включения, которые отличаются от других вставных текстов «Детской книги» своим внушительным объемом и ключевой ролью в интерпретации принимающего текста. В этой связи мы детально останавливаемся именно на их изучении.

Доминирующими по объему в иерархии сказочных вставных включений в романе являются полнотекстовые «публичные» сказки «Кустарник» и «Человечки в домике», которые пишет Олив Уэллвуд для широкой читательской аудитории. Инкорпорированные в основное поле романного повествования и тесно взаимодействующие с ним сказки несут важную семиотическую нагрузку для восприятия романного текста в целом и поэтому являются предметом нашего анализа.

Значимой представляется динамика появления сказок в принимающем тексте романа, которая непосредственно связана с композиционным устройством «Детской книги». Актуализируя корпус мифологических

представлений о «золотом веке», А. С. Байетт делит роман на 4 части, которым дает знаковые названия:

I. Начала.

II. Золотой век.

III. Серебряный век.

IV. Свинцовый век.

Полнотекстовая «публичная» сказка «Кустарник» появляется именно в первой части романного повествования, озаглавленной «Начала», задавая проекцию сложных взаимоотношений Олив и ее сына Тома в будущем и прогнозируя его трагическую гибель, описанную в конце «Детской книги».

Вторая «публичная» сказка «Человечки в домике» фигурирует во второй части романа («Золотой век»), что совпадает с расцветом писательской деятельности героини; в «зеркале» повествования этого вставного текста преломляются непростые взаимоотношения Олив с членами ее большой семьи.

Помимо этого, заметим, что с вышеозначенным композиционным устройством романа также корреспондируются и персонажные истории других героев, которые разворачиваются между окрашенной в идиллические тона счастливой и благополучной жизнью английского общества последнего десятилетия XIX века и тотальным разрушением этой идиллии, сопряженным с глобальными процессами катастрофической истории начинающегося XX века. Далеко не все герои смогут выстоять и выжить в этих трагических катаклизмах истории.

2.1. Пересоздающий модус аллюзивных включений произведений

Э. Несбит в романе А. С. Байетт «Детская книга»

В творчестве А. С. Байетт красной нитью проходит тема писательства и сотворения литературных шедевров («Обладать», «История биографа» и др.). Является ведущей она и в романе «Детская книга», магистральная сюжетная

линия которого, как уже отмечалось, повествует о жизни детской писательницы Олив Уэллвуд.

В первую очередь обращает на себя внимание название романа. Оно отсылает читателя к жизненным историям многочисленных детских персонажей из разных семей (Уэллвуды, Фладды, Кейны, Уоррены, Штерны), которые находятся между собой в тесных родственных, дружеских и профессиональных отношениях. Трагические судьбы взрослых и детей стремительно разворачиваются на фоне крупномасштабного слома в истории Великобритании на рубеже XIX – XX веков (заката Викторианской эпохи, начала правления Эдуарда VII и Первой мировой войны), когда общество переживает существенные перемены в политической, экономической и культурной сферах, а его дальнейшее развитие определяет трагический опыт военного времени.

Другой вектор интерпретации романного названия связывает сюжет «Детской книги» с общим контекстом развития литературы для детей, небывалый расцвет которой стал одним из культурных феноменов жизни Великобритании на рубеже XIX – XX веков. Этот период, который исследователи по праву именуют «золотым веком» [Егорова 2005: 91] детской литературы, начинается с творчества Л. Кэрролла и достигает апогея своего развития с выходом в свет произведений таких мастеров слова, как Д. Барри, Б. Поттер, К. Грем и Р. Киплинг [Там же]. Их книги воспринимаются как величайшие литературные шедевры своего времени и вызывают неподдельный интерес не только у детской, но и у взрослой читательской публики, для которой, на фоне происходящих исторических перемен, становятся особенно дороги воспоминания о далеком и безоблачном детстве [Grenby 2008: 127]. Именно с этим периодом в английской истории А. С. Байетт соотносит творческий взлет детской писательницы Олив Уэллвуд, подчеркивая, что ее детские сказки с огромным удовольствием читались и обсуждались взрослой

публикой, потому что «в каждом энергичном взрослом сидит жадный до жизни ребенок» [Байетт 2012: 418].

Прототипом образа центрального женского персонажа «Детской книги» Олив Уэллвуд является знаменитая английская писательница «золотого века» детской литературы Эдит Несбит (Edith Nesbit, 1858 – 1924) [Rudd 2013: 179], пристальный интерес к жизни и творческой деятельности которой А. С. Байетт поясняет следующим образом: «...я заинтересовалась семьей Эдит Несбит. Они как будто все были фабианцами и писателями сказок» [Byatt 2009: <http://www.theguardian.com/books/2009/apr/25/as-byatt-interview>]. Именно этот парадокс подтолкнул А. С. Байетт к созданию образа центральной героини романа. В основу ее персонажной истории положены следующие достоверные и широко известные биографические факты из непростой жизни Э. Несбит [Rudd 2013: 179]: «...будучи ребенком, Э. Несбит потеряла отца и после его смерти рано покинула родной дом; в 1880 году она вышла замуж за банковского клерка Хьюберта Бланда, находясь уже на седьмом месяце беременности; семья поселилась в доме в сельской местности в графстве Кент; Э. Несбит и ее муж были активными членами Фабианского общества; будучи в браке, писательница признала своими двоих детей, отцом которых был ее муж, а мать – женщина, работающая у нее в доме прислугой; все дети, живущие в ее доме, узнали правду о своем происхождении; Э. Несбит тяжело переживала смерть своего самого любимого сына – Фабиана, который умер в подростковом возрасте» [Мазова 2015b: 79 – 80].

Нетрудно усмотреть прямые переклички с этими биографическими фактами в персонажной истории главной героини романа: «...в детстве у Олив рано умирают родители, в связи с чем она была вынуждена оставить родительский дом и переехать к тетке; уже будучи беременной, она в 1880 году становится женой банковского клерка Хамфри Уэллвуда; семейство Уэллвудов обосновывается в усадьбе “Жабья просека” в графстве Кент; Олив и Хамфри принимают активное участие в деятельности Фабианского общества; в семье

Олив воспитываются не только их общие с Хамфри дети, но и дети от побочных связей родителей; тайна их происхождения будет раскрыта впоследствии; главной трагедией в жизни Олив становится гибель ее самого любимого сына Тома» [Там же: 80].

Помимо прямых биографических соответствий, А. С. Байетт, повествуя о литературном творчестве своей вымышленной героини-писательницы, использует и яркую особенность, свойственную для литературной деятельности Э. Несбит, – появление образа ребенка в качестве центрального персонажа. Заметим, что эта тенденция, прослеживаемая и в творчестве других авторов (Ч. Диккенс, Л. Кэрролл, Ч. Кингсли, Т. Хьюз), становится характерным направлением поиска в английской литературе XIX века. Значительно изменяется и сама трактовка детского образа: уже в «Оливере Твисте» Ч. Диккенса очевидно стремление автора показать ребенка не как «маленького взрослого», но проникнуть в особенности детской психологии и детского восприятия мира. Согласно Т. Ю. Егоровой, «с развитием реалистических тенденций, углублением психологизма в литературе для детей утверждается многогранный образ детства» [Егорова 2005: 62].

Следуя в русле этих тенденций, Э. Несбит создает целую галерею ярких детских персонажей: «Искатели сокровищ» (“The Story of the Treasure Seekers”; 1899), «Пятеро детей и Чудище» (“Five Children and It”; 1902), «Дети железной дороги» (“The Railway Children”; 1906), «Заколдованный замок» (“The Enchanted Castle”; 1907) и др. С одной стороны, ее истории показывают поистине любопытных и отважных героев, которые имеют яркую фантазию и открыты приключениям; а с другой – репрезентируют глубоко рефлексирующего «маленького человека», находящегося только в начале долгого пути становления в зрелую личность, но уже в полной мере понимающего несовершенство реального мира и стремящегося изменить его к лучшему.

Принимая это во внимание, А. С. Байетт вводит в текст «Детской книги» полнотекстовые «публичные» и фрагментарные «приватные» сказочные

произведения Олив Уэллвуд, в которых с центральными детскими персонажами происходят невероятные приключения, когда они приоткрывают завесу волшебного мира. Примечательно, что, подобно героям Э. Несбит, персонажи Олив представляют собой маленького рефлексизирующего человека, анализирующего все происходящие с ними события.

Для проникновения главных героев Олив в волшебный мир А. С. Байетт использует сюжетную ситуацию, неоднократно встречающуюся в сказках Э. Несбит: персонажи сталкиваются на своем пути с магическими предметами, чудесными живыми созданиями и проникают из мира реального в мир фантастический, где опасность и угроза поджидают героев в разных местах [Haase 2008: 675]. Так, экспозиции «приватных» сказочных историй детей Олив на начальном этапе их написания объединяет характерная особенность – в своем доме детские персонажи обнаруживают воображаемую потайную дверь, которая обладает магической природой, и, открыв ее, они проникают в параллельную реальность, своего рода «зазеркалье» – фантастический мир со своими обитателями (волшебниками, ведьмами, маленькими человечками, полуживотными и др.).

Заметим, что дверь – это образ, который наделяется определенной семиотической нагрузкой: «Во всех культурах она является пограничным локусом и с ней связана идея входа и перехода» [Кирло 2010: 138]. Будучи рассмотренной как архетипический символ, дверь выступает индикатором «защиты и доступа, перехода из одного состояния в другое, от света к тени, входа в новую жизнь, инициации и т.д.» [Куприянова 2012: 41]. В зачине сказок главной героини «Детской книги» дверь фигурирует как устойчивый образ-символ, посредством которого происходит разграничение внешнего и внутреннего пространства, а также является для центральных детских сказочных персонажей своеобразным пространственно-временным порталом для осуществления перехода в иные измерения: «Олив изобрела для <...> детей двери, отверстия в ткани повседневной жизни» [Байетт 2012: 117].

Небезынтересной является и авторская рефлексия самой А. С. Байетт, отмечающей, что подобный сюжетный ход является ее излюбленным приемом при создании собственных сказочных произведений: «Мои собственные сказочные истории написаны, прежде всего, для возможности проникновения в иной мир – мир воображаемых яблок и лесных тропинок, более зеленых и темных чем те, которые встречаются в повседневной жизни, мир могучих чудовищ...» [Цит. по: Hidalgo 2006: 48].

Таким образом, жизненная история Э. Несбит послужила прототипом образа главной героини «Детской книги», а характерные поэтологические особенности ее произведений использованы А. С. Байетт при создании вставных текстов («публичные» и «приватные» детские сказки), связанных с писательской деятельностью Олив. Обладающий широким спектром аллюзивности, роман «Детская книга» устанавливает разветвленные интертекстуальные связи с творчеством знаменитой детской писательницы; наиболее наглядно это взаимодействие мы можем проследить на примере сказки Олив «Человечки в домике» (“The People in the House in the House”), для которой характерно творческое усвоение сюжетно-композиционной организации сказки Э. Несбит «Город в библиотеке» (“The Town in the Library in the Town in the Library”).

2.2. Сказка Э. Несбит «Город в библиотеке» в зеркале «публичной» сказки Олив Уэллвуд «Человечки в домике»

Сказка «Человечки в домике» (“The People in the House in the House”) [Байетт 2012: 418 – 427] является одной из двух «публичных» сказок, которые, согласно сюжету романа, написаны и опубликованы Олив Уэллвуд (второй является сказка «Кустарник»). Как уже отмечалось выше, обе «публичные» сказки представляют собой цельные, законченные произведения с

маркированными текстовыми границами (курсив, «рамка» начала и конца), с полноценными сюжетными линиями и персонажными системами.

Сказка «Человечки в домике» повествует историю о маленькой девочке Розе, которая запирает в своем кукольном домике живых крошечных человечков («маленький народец»), а спустя некоторое время сама становится пленницей ребенка-великана.

Заметим, что маленький народец (англ. “the Small People”) – это представители корнуэльских фейри. Согласно одним поверьям, эти существа являются старыми друидами, которые постепенно становятся меньше и меньше, потому что не способны отказаться от идолопоклонничества. По другим поверьям считается, что это души древних жителей Корнуолла, которые родились задолго до Иисуса Христа, но не попали ни в рай, ни в ад, и были вынуждены остаться на земле, уменьшаясь в своих размерах, пока не превратятся в муравьев и не погибнут [Cornish Legends 1866: 106].

Помимо апелляции к национальной фольклорной традиции, важным аспектом в восприятии данной сказки оказываются ее многоаспектные связи со сказкой Э. Несбит «Город в библиотеке» (“The Town in the Library in the Town in the Library” [Rudd 2013: 179]).

В первую очередь важным представляется лексический повтор, который фигурирует в названии сказки Олив – “The People in the House in the House”. Именно данная лексическая конструкция анонсирует наличие аллюзивных параллелей со сказочным произведением Э. Несбит, озаглавленным “The Town in the Library in the Town in the Library” [Nesbit: <https://www.gutenberg.org/files/49913/49913-h/49913-h.htm>], которая вышла в 1901 году и была включена в сборник для маленьких читателей “Nine Unlikely Tales” [Zipes 2015: 410] («Девять невероятных сказок для детей» [Сказочная энциклопедия 2005: 347]). «Примечательно, что данная аллюзия “поддержана” на событийно-биографическом уровне романа: А. С. Байетт уточняет, что книга

сказок Олив, куда вошли “Человечки в домике”, также увидела свет в 1901 году» [Мазова 2015b: 80] .

Усложненное лексическим повтором название сказки Олив коррелирует с ее сюжетно-композиционной архитектурой, в которой наблюдается преломление модели сюжетного построения сказочного произведения Э. Несбит. Сюжет сказки «Город в библиотеке» представляет собой многоуровневое образование, в основе которого лежит рекурсивный художественный прием *mise en abyme*.

Необходимо оговорить, что термин “*mise en abyme*” впервые был введен французским писателем А. Жидом в 1893 году, который соотнес принцип средневековой техники украшения геральдического щита изображением такого же щита в миниатюре со структурой литературного произведения [Miller 2007: 139]. В настоящее время наряду с термином “*mise en abyme*” используются термины «текст в тексте» (“*a text-within-a-text*” [Stuart 2012: 265]) и «рассказ в рассказе» (“*a story within a story*” [A Companion to the British and Irish Short Story 2008: 386]). Однако Л. Е. Муравьева отмечает, что прием “*mise en abyme*” намного сложнее, так как подразумевает именно технику расщепления нарративного высказывания на несколько аналогичных формообразований, что создает своеобразный «полинарратив» – два и более повествовательных слоя [Муравьева 2016: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635309>].

Е. Л. Яковлева и М. А. Зайченко отмечают, что «суть рекурсивного принципа заключается в возврате к себе, то есть повторении и самовоспроизведении согласно алгоритму собственного разворачивания по аналогии, благодаря чему происходит усложнение системы <...>. Главной особенностью подобного типа изменений, связанных с усложнением, является целостность системы, где единичное отражает множественное, а множественное, в свою очередь, программирует единичное» [Зайченко, Яковлева 2013: 65].

Многие зарубежные исследователи (см., например: [Durrell 1998: 15; Chambers 2010: 97; Wilson 1995: 251]) проводят образную аналогию между многоблочной сюжетно-композиционной структурой произведения, построенного посредством художественного приема *mise en abyme*, и многосоставной структурой матрешки или китайских шкатулочек, которые гомогенны по форме и внешнему виду и укладываются одна в другую. В связи с этим подобный способ построения произведения в литературоведении был еще обозначен как «принцип матрешки» или как «шкатулочный принцип» [Сокрута 2016: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635308>].

Заметим, что данная номинация применима к обеим рассматриваемым нами сказкам. Восприятие сюжетного построения произведения Э. Несбит значительно усложняется именно за счет нескольких дублирующих друг друга сюжетных блоков: двое детей воздвигли небольшой город из книг у себя дома в библиотеке в Лондоне и, зайдя в него, увидели двойник своего реального дома. Войдя внутрь этого домика, дети попали в такую же библиотеку, в которой был такой же построенный город из книг. Эта модель находит непосредственное отражение и в построении сюжета сказки Олив: девочка Роза в парке вылавливает сачком маленьких человечков и помещает их в свой кукольный домик, находящийся в ее реальном доме, а впоследствии дом самой Розы привлекает внимание девочки-великана, которая бросает его в мешок, и он оказывается в доме великанов в качестве игрушечного домика вместе с Розой и обитателями ее кукольного домика.

Однако на сюжетно-композиционном уровне этих сказок просматриваются существенные различия. Сюжетное построение сказки Э. Несбит сперва создается по принципу китайской головоломки – «раскрытия» китайских шкатулочек (или – раскладывания матрешки для русскоязычной читательской публики): исходный сюжетный блок порождает N-ое количество идентичных копий, которые тесно связаны между собой и обязательно повторяют ключевые элементы и сцены исходного сюжетного блока,

находящегося во главе их иерархии. Этот процесс может продолжаться / повторяться бесконечно: «Пройдя по улицам, дети неподалеку от центральной площади обнаружили собственный дом, на полу в библиотечной комнате которого стоял все тот же игрушечный город. Конечно, они могли в него войти, но, поразмыслив, решили, что этого делать не следует, поскольку они тогда оказались бы в очередном городе, расположенном в библиотеке дома в городе, расположенном в библиотеке дома в городе... и так до бесконечности - получалось что-то вроде **китайской головоломки** [выделено нами. – *Е.М.*], из которой невозможно найти выход» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-15.php>].

Тем не менее, когда развитие магистральной сюжетной линии достигает кульминации (главные персонажи осознают, что переход из одного игрушечного города в другой больше не имеет смысла и необходимо отправляться назад в свой город и свой дом), вектор дальнейшего повествования сменяется на противоположный: сюжетное построение сказки теперь осуществляется по зеркальному принципу «складывания» китайских шкатулочек, то есть возвращению к исходному сюжетному блоку через его копии: «В сопровождении осла и мыши дети направились к воротам и, выйдя из города, вновь оказались в библиотеке. Они сразу подбежали к окну, но за ним была все та же игрушечная улица, по которой маршировал патруль свирепых оловянных солдат в темно-синих мундирах» [Там же]; «Дети мчались вперед, не оглядываясь <...>, они уже сбежали по журнальным ступенькам на ковер, покрывающий пол библиотеки, и обернувшись, увидели внизу игрушечный город, самые высокие башни которого едва доходили им до колен. Затем они бросились к окну и облегченно вздохнули - <...> перед ними была хорошо знакомая лондонская улица...» [Там же].

В отличие от сказки Э. Несбит, сюжетное построение «Человечков в домике» в понимании русскоязычного читателя создается по принципу «складывания матрешки» вплоть до ее кульминационной части, когда вступает

в силу реверсивное построение сюжета по принципу ее «раскрытия»: Роза освобождается из заточения ребенка-великана, совершив побег вместе с крохотными человечками, а потом отпускает своих пленников на свободу согласно установленной с ними договоренности.

На фоне интенсивной смены сюжетных блоков показательной оказывается и динамика варьирования пространственной среды сказок, в которой оказываются персонажи. В. А. Черванева [Черванева 2009: <https://books.google.ru/books?id=KzBqCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>] отмечает, что изменения на уровне пространственных элементов подразумевают противопоставление «своего» пространства (места, где проживает герой) и пространства «иного» мира, что создает оппозицию «свой / чужой». В рассматриваемых нами произведениях имеет место многомерная пространственная оппозиция, обусловленная признаком «своя / чужая» или «реальная / фантастическая» среда.

В сказке Э. Несбит она представлена следующим образом по отношению к главным детским персонажам:

1. Город Лондон, в котором находится реальный дом детей.
2. Игрушечный город из книг, который дети строят в библиотеке своего дома в Лондоне и в котором потом находят двойник своего реального дома.
3. Город из книг, идентичный игрушечному, в котором дети обнаруживают такой же дом с библиотекой, как и их реальный дом.
4. Город из книг, идентичный предыдущим, в котором оказывается точь-в-точь такой же дом с библиотекой, как и реальный дом детей в Лондоне.

В сказке Олив выявляется следующая оппозиция пространственных локаций, ориентированная относительно Розы:

1. Обиталище (дом) крохотных человечков под землей, находящееся под корнями деревьев в парке.

2. Маленький игрушечный домик Розы для кукол.
3. Реальный дом Розы.
4. Дом девочки-великана.

Примечательно, что данная оппозиция актуальна и для крохотных человечков, если их место обитания рассматривать в качестве «своей» пространственной среды в противовес остальным локациям, которые в этом случае репрезентуют «чужое» пространство.

Заметим, что в сказке «Город в библиотеке» автор, предоставляет читателям право решать, меняются ли размеры «чужого» (фантастического) пространства, в котором оказываются главные детские персонажи, или же происходит трансформация размеров самих героев, а пространство при этом остается статичным: «Я не берусь в деталях описать, как все это происходило – то ли они становились меньше, то ли город увеличился в размерах, но факт остается фактом: они вошли внутрь» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-14.php>].

В сказке Олив, напротив, представленная оппозиция детерминирована изменением размеров «чужой» (фантастической) пространственной среды по отношению к «своей» (реальной) среде персонажей: прослеживается однократное изменение размеров пространственной среды для Розы (она оказывается в доме девочки-великана) и двукратное для крохотных человечков (они сперва попадают в реальный дом Розы, в котором находится кукольный домик, а затем – в дом девочки-великана). Тем не менее, несмотря на происходящие пространственные метаморфозы, физические параметры всех персонажей сказки сохраняются неизменными на протяжении повествования всего произведения.

В связи с вышесказанным семиотически значимым для сказки Олив оказывается именно двукратное изменение размеров пространственной среды, позволяющее наглядно представить все составляющие оппозиционно обустроенного пространства в эпизоде, когда Розы достает человечков из своего

кукольного домика и показывает им кухню девочки-великана через щель между ставнями своего дома:

«Она очень осторожно подняла старушку и поставила ее на стол, чтобы та могла выглянуть наружу через щелку между ставнями. Старушка приказала Розе принести остальных. Роза очень вежливо попросила их перебраться в ее корзинку для шитья и в корзинке поднесла их к окну.

Они явно не понимали, что перед ними. Роза стала объяснять:

– Это ножка стола, а это край коврика. Это тарелка с едой, которую чудовище поставило для меня, но эта еда противная и ужасно воняет. Вам придется мне поверить. Оно взяло ключ и заперло дверь снаружи. Это чудовище» [Байетт 2012: 425].

В. А. Черванева утверждает, что наряду с вариативностью пространственной среды, интерпретирующей в рамках ценностной оппозиции «свой / чужой», весьма показательными являются и размеры действующих лиц, причем большие или маленькие размеры отмечаются у представителей «иного» мира, поскольку и те, и другие противопоставлены человеческим [Черванева 2009: <https://books.google.ru/books?id=KzBqCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>]. Отметим, что в обеих сказках присутствуют сюжетные блоки, где персонажи «иной» среды контрастируют с главными детскими персонажами именно по признаку своих физических размеров. Так, сказочные образы крошечных человечков в сказке Олив воскрешают в памяти читателя игрушечных солдатиков из сказки Э. Несбит, а любопытная маленькая девочка Роза, играющая в куклы, соотносится с двумя не менее любопытными маленькими детьми из произведения знаменитой английской писательницы, с которыми обычно проводила время приходящая няня; девочка-великан кажется Розе такой же огромной, как, в свою очередь, детям из сказки Э. Несбит представляются их игрушки – «заводная мышь» и «осел» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-15.php>].

Немаловажной характеристикой художественного пространства, построенного по принципу оппозиционного членения, является категория границы и ее проницаемости. Согласно М. Ю. Лотману: «Это может быть деление на своих и чужих, живых и мертвых, бедных и богатых. Важно другое: граница, делящая пространство на две части должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств – различной» [Лотман 1998: 220].

В сказке Э. Несбит главные детские персонажи попадают из своего реального мира в мир фантастический через построенные ими из книг городские ворота (“gate”), которые служат порталом для первоначального пересечения границы между измерениями. В сказочном произведении Олив подобный «портал» отсутствует: фантастический мир крохотных человечков частично затрагивает пространственную плоскость реального мира Розы, эти миры пересекаются, оказываясь взаимопроницаемыми: *«Как-то раз Розы отправилась в парк, чтобы поглядеть на зверьков и птичек. Ей показалось, что под корнями дерева мелькнул жук. Она громко засмеялась, потому что жук был ужасно похож на старушку в жестком плаще. А потом Розы увидела, что это и есть старушка в жестком плаще; старушка махала перед собой какой-то палкой, которую Розы приняла за жучиные рога. Розы очень тихо присела – она умела наблюдать за животными – и вскоре заметила еще двух человечков, которые бежали по траве, прячась в тенях листьев и камушков»* [Байетт 2012: 419].

Здесь необходимо оговорить, как осуществляется дальнейшее сюжетно-композиционное построение рассматриваемых сказок: последующие переходы Розамунды и Фабиана в сказки Несбит из одного фантастического измерения в другое совершаются посредством таких же порталов – книжных ворот, идентичных первым; а мир Розы оказывается частью пространственной среды девочки-великана, у которой к нему имеется доступ.

Центральным в данных сказочных произведениях является полисемантический пространственный образ дома. По словам А. Б. Есина, «с понятием Дома с давних времен связано представление о надежности, защищенности человека от внешней среды, зачастую враждебной человеку. Дом в этом отношении – убежище, нечто, безусловно свое в противовес чужому» [Есин 2011: 297]. В обеих сказках образ дома наделяется онтологически присущими ему защитными функциями, а его границы очерчивают «свою» (внутреннюю, безопасную) и «чужую» (внешнюю, враждебную) пространственную среду.

В сказке Э. Несбит дом обеспечивает полноценную протекцию центральных персонажей, не давая возможности представителям враждебного мира попасть внутрь: главные герои Э. Несбит при переходе из одного книжного города в другой находят убежище в домах, идентичных их настоящему, спасаясь от угрожающих им игрушечных солдатиков синего цвета, что обеспечивает полноценную защиту детям от негативного воздействия из вне:

«Страшно перепугавшись, дети покинули свой пост на стене и заметались по улицам в поисках какого-нибудь укрытия.

– Смотри, смотри, это же наш собственный дом! – закричала вдруг Розамунда. Они были удивлены и обрадованы, обнаружив свой дом – самый настоящий дом – на улице построенного ими ненастоящего города.

– Вбежав внутрь, они сразу же направились в библиотеку» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-14.php>].

В сказке Олив внутреннее пространство дома способствует лишь частичной защите его обитателей: кукольный домик защищает крохотных человечков от Розы только тогда, когда им удастся вовремя от нее спрятаться: *«Когда она [Рози. – Е.М.] вернулась, человечки уже отдернули занавеску и выглядывали наружу, прижимая к окну лица, похожие на бусинки. Увидев Розы, они попрятались – заползли под кукольные кровати и за хорошенькие*

диванчики. Розы просунула в дверь подарки...» [Байетт 2012: 421]. Дом же самой Розы лишь номинально придает ей чувство безопасности при появлении девочки-великана: «...*послышались громовые шаги великанского ребенка. В щели между ставнями показалась красная юбка. Чудовище посмотрело, съела ли Розы принесенную ей пищу, и увидев, что нет, тяжело вздохнуло. Потом заговорило – непонятно загремело, как орган в церкви. Розы молчала. Дверь снова закрылась, и ключ повернулся в замке*» [Там же: 426].

Возможности интерпретации образа дома в анализируемых нами произведениях расширяется за счет актуализации мотива пленения, появление которого привносит оттенки негативной коннотации, когда «свое», домашнее пространство начинает ассоциироваться у читателя с тюрьмой. Мотив пленения используется в сказке Э. Несбит, когда синие игрушечные солдатики захватывают город, а дети узнают о том, что они являются пленниками в стенах дома, идентичного их настоящему:

«– Фабиан! Розамунда! Выходите немедленно! – крикнул он [офицер. – *Е.М.*], осаживая коня.

Деваться было некуда, и дети, трясясь от страха, вышли из дома.

– Город взят штурмом, – объявил офицер, – и вы являетесь нашими пленниками. Попытка к бегству чревата последствиями. Возражения отклоняются, сопротивление бессмысленно» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-14.php>].

В сказке Олив аналогичный мотив последовательно увязывается сначала с образом кукольного домика, а затем и с домом самой Розы. На идентичность прочтения этих пространственных образов указывает повторяющаяся деталь – дверь дома, *извне* запираемая враждебной силой: «*Заботливая Розы задернула окно розовенькой шелковой занавесочкой, чтобы человечки могли прийти в себя в уединении и полумраке. Потом она хорошенько заперла дверь домика и ушла. Она решила, что человечки придут в себя, освоятся и будут с ней играть*» [Байетт 2012: 421]; «*Пальцы [девочки-великана. – Е.М.] вытащили ключ,*

повозились, вставили его в замок снаружи и повернули. Потом на окнах снаружи закрылись ставни, и мир Розы погрузился в пыльную тьму» [Там же: 424].

Характер отношений между представителями антагонистической среды и их пленниками позволяет обратить внимание на следующие сюжетные параллели рассматриваемых сказок. В одном из сюжетных блоков сказки «Город в библиотеке» синие игрушечные солдатики требуют, чтобы дети снабжали их провизией, иначе в плену им придется крайне сложно. В «Человечках в домике» наблюдается своеобразный «сюжетный перевертыш», когда персонажи, репрезентирующие «враждебную» пространственную среду, пытаются щедро накормить своих пленников, чтобы те с ними играли. Такой сценарий развития истории характерен для двух сюжетных блоков, в одном из которых Роза является представителем «чужой» среды по отношению к крохотным человечкам: *«Роза просунула в дверь подарки – тарталетки и бисквиты, цветы из сахарной глазури и сладкую посыпку для пудинга <...> Она подумала, что они, может быть, голодные, и догадалась, что их можно кормить овсянкой, наложенной в кукольные мисочки, – овсянка была больше похожа на то съестное, которым человечки торговали у себя на рынке» [Там же: 421]; а в другой – девочка-великан по отношению к Розе: «...девочка-великаниша открыла дверь и всунула туда тарелку размером с поднос для чайного сервиза, с рублеными кусками какого-то фрукта или овоща – может быть, репы или груши. Они страшно воняли» [Там же: 424].*

В русле рассмотренной проблематики возникает и мотив возвращения домой, организующий заключительные части анализируемых сказочных историй. Так, в финальной части сказки Э. Несбит дети успешно добиваются до дома, где вновь встречаются со своей мамой. Заключительная часть фигурирует в полнотекстовой форме с закрытым финалом, которое дает полное представление читателю о том, каким образом Фабиан и Розамунда вернулись домой:

«...Дети мчались вперед, не оглядываясь и, прежде чем синий офицер успел собрать свое вечно голодное воинство и организовать погоню, они уже сбежали по журнальным ступенькам на ковер, покрывающий пол библиотеки, и обернувшись, увидели внизу игрушечный город, самые высокие башни которого едва доходили им до колен. Затем они бросились к окну и облегченно вздохнули - вместо самодельного Мавзолея и головы Адмирала Нельсона перед ними была хорошо знакомая лондонская улица, вдоль которой неторопливо двигался фонарщик, зажигая один за другим рожки газовых фонарей. Наконец-то они были у себя дома.

В этот момент позади них открылась дверь, и в библиотеку вошла мама» [Несбит 1994: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii-15.php>].

Заключительная часть сказки Олив реализована в сжатом, максимально усеченном виде, что подразумевает в перспективе появление дальнейшего, нового повествования о возвращении крохотных человечков вместе с девочкой Розы: *«О том, как они добирались домой по ущельям и высокогорным равнинам, о том, как большая девочка помогала маленькому народу, а они ей, нужно рассказывать в отдельной сказке...»* [Байетт 2012: 427].

В связи с вышесказанным следует отметить, что сказка Э. Несбит фигурирует как автономное авторское произведение, и поэтому отличается полнотекстовым, закрытым финалом, в то время как «публичная» сказка Олив Уэллвуд, инкорпорированная в поле романного повествования, выступает как вставной текст, включенный в контекст общего романного сюжета и сопряженный с персонажной историей самой Олив в «Детской книге», дальнейшее развитие которой могло бы также «зеркально» преломляться в потенциальном продолжении сказочного повествования.

Говоря о различных направлениях реализации вышеозначенного текстового взаимодействия, нельзя не отметить и способ номинации главной героини сказки «Человечки в домике». В данном случае мы имеем дело со

сложной полисемантической «интерфигуральной аллюзией» [Папкина 2003: 81], посредством которой актуализируются различные виды текстовых связей.

Начнем с того, что имя героини сказки, написанной Олив, отсылает к образу ее умершей во младенчестве дочери Розы (“Rosy”). Благодаря этому художественному приему выстраивается внутритекстовая связь между принимающим романном текстом «Детской книги», раскрывающим историю Олив Уэллвуд, и вмонтированным в него вставным текстом «Человечки в домике».

Если принять во внимание, что имя Rosy является редуцированным вариантом полной формы английского имени Rosamund [The Art of Literary Nomenclature: <http://literarynomenclature.com/category/louisa-may-alcott/>], то очевидной становится и переключка персонажных имен сказки Олив и сказки «Город в библиотеке», главные детские персонажи которой названы именами детей Эдит Несбит – дочери Розамунды (Rosamund) и сына Фабиана (Fabian) [Lawrence 2016: <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/five-children-and-a-philandering-husband-e-nesbits-private-life/>].

Так выстраивается цепочка аллюзивно-биографических соответствий, образующая внетекстовые связи между персонажной историей Олив Уэллвуд и персональной историей ее прототипа – английской сказочницы Э. Несбит. В этой связи весьма актуальным оказывается замечание Ю. М. Лотмана о том, что «восприятие текста, оторванного от его внетекстового “фона”, невозможно» [Лотман 2000а: 213].

Очевидным является тот факт, что сказка «Человечки в домике» коррелирует с персонажной историей Олив. Созданный ее писательским воображением сказочный сюжет о приключениях девочки Розы иносказательно интерпретирует обстоятельства личной жизни автора, ее переживания и т. д.

В качестве примера рассмотрим ситуацию сказки, когда Розы запирает в шелковистые покои своего кукольного домика крохотных человечков. Она уже имеет устойчивое представление о том, что они должны с ней играть: «*Но они*

не стали с ней играть. Они были хуже кукол, потому что, когда Розы пыталась брать их в руки и одевать, они противно, едва слышно визжали <...>. Они не тронули хорошенькие кушанья, а хорошенькие платьица изорвали в клочки и устроили из них что-то вроде гнезд на кроватях и диванах» [Байетт 2012: 421]. И тогда девочка, игнорируя истинные желания человечков и стремясь воплотить в жизнь свои идеальные представления об игре в куклы, делает все возможное, чтобы принудить их к совместной игре по своим правилам.

В романной истории Олив часто пренебрегала желаниями своих детей в попытке подменить реальность своими представлениями об идиллической дружной и успешной семье – такой, какую представляла себе только она: «Олив Уэллвуд стала матриархом – не очень охотно. Она выстроила свою собственную благодушную картинку семейства, живущего в “Жабьей просеке”, невинного и благоденствующего. <...> Все это было творением Олив, как и миры волшебных сказок и приключений, которые, однако, порою были для нее реальнее завтрака или ванны» [Там же: 416].

В «зеркале» сказочного сюжета находят отражение и психологические особенности личности Олив с ее постоянным страхом одиночества. Так, девочка Розы создает свой собственный мир, в котором пытается спастись от такого же страха, из-за чего старается удержать в своем домике человечков, предлагая то, что им совсем не нужно и чуждо. Сама она прекрасно понимает, что этим маленьким существам необходима свобода: «Розы знала, что ей следует сделать, но она была упряма, ей было одиноко, и она хотела человечкам добра, поэтому она сидела и шептала в замочную скважину и в трубу, что хотела только, чтобы они играли, чтобы пользовались красивыми вещами из домика, и если они будут с ней играть, она даст им всякие хорошие вещи, которых у них нет» [Там же: 421].

Переживания Розы корреспондируются с глубинным страхом Олив расстаться с собственными детьми, когда они станут взрослыми, и остаться

одной в огромном доме: «Олив не могла представить себе, что кто-либо из обитателей сада, обнесенного стеной, захочет его покинуть или что-нибудь изменить в нем» [Там же: 417]. Отметим, что именно это авторское замечание предваряет в романном тексте появление вставной сказки, за счет чего обеспечивается внутритекстовое взаимодействие в «Детской книге».

Другим текстовым комментарием, связанным с коллизиями вставного текста, становится краткая историческая справка о смерти королевы Виктории, умершей в январе 1901 года (напомним, что 1901 год – это и год публикации сказки Олив). Эта историческая ремарка в принимающем тексте романа также композиционно предшествует появлению «Человечков в домике», формируя еще один ряд семантических проекций: доминирующее положение «матриарха» Олив в своей семье, как и превосходство Розы над пойманными человечками, апеллирует к исторически значимой для истории Великобритании личности – королеве Виктории, в женских руках которой шестьдесят три года была сосредоточена власть не только в Британской империи, но и внутри большой королевской семьи [Gelardi 2011: <https://books.google.ru/books?id=YIhU7RWPFBYC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>].

Образ королевы, ассоциирующийся именно с матриархальной формой правления [Buchanan 2006: 191], дополняется и немаловажным для ее биографии фактом многократного материнства – она являлась матерью девяти детей [Федорченко 2003: 131]. Эта аллюзивная проекция расширяет спектр семантических проекций и соответствий, связывающих образы главных героинь романа и вставной сказки: из персонажной истории Олив мы узнаем, что она была матерью девяти детей, а в сказке у девочки-великана оказывается в совокупности девять пленников – Розы вместе с восемью крошечными человечками.

Образ девочки-великана мыслится знаменательным в контексте сюжетной линии сказки и отсылает читателя к семейному фиаско Олив в конце

романа. Он обладает двойным символическим наполнением – ребенок, который ассоциируется с потенциальными возможностями [Трессидер 2001: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/486.php], и великан, представляющий собой символ родительской власти [Там же: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/65.php]. Девочка-великан дает Розе поучительный урок, который та усваивает успешно и в итоге трансформации сознания искренне извиняется перед своими пленниками:

«– Простите меня. Простите. Я бы вас выпустила, <...>. Наверное, вы не понимаете ни слова из того, что я говорю. Я хочу попросить у вас прощения. Простите меня. <...>

– Ох, простите меня, – снова сказала Роза и заплакала» [Байетт 2012: 425].

Данный эпизод несет прогностический подтекст: в конце романа, когда Олив потеряет своих детей, к ней придет понимание того, что ее модель поведения была несостоятельной, а семейная политика разрушительной.

Примечательно, что в финале романа усадьба «Жабья просека» ассоциативно соотносится с «домом-тюрьмой» Розы, в котором она оказывается запертой. В кульминационной части сказки Роза воспринимает себя как пленницу девочки-великана, а человечков – своими пленниками: «...я [Роза говорит человечкам. – Е.М.] вообще не должна была запирать вас, но мы теперь все пленники» [Там же]. Опасения Олив об одиноком будущем, возникающие в середине «Детской книги», претворяются в жизнь в конце романного повествования, когда она останется без своих детей «в плену» стен опустошенной «Жабьей просеки», выбрав затворнический образ жизни. В этой связи немаловажным является и еще один биографический факт из жизни королевы Виктории: в представлении англичан она становится затворницей с 1861 года после внезапной смерти своего любимого мужа, принца Альберта [Карнарвон 2014:

<https://books.google.ru/books?id=XcvGAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>].

Наряду с этим стоит отметить, что эгоцентрическое поведение девочки-великана по отношению к Розе и такое же поведение Розы касательно крошечных человечков, которыми она воспринимается как великан, воскрешают в памяти читателя сказочный образ Великана-эгоиста, созданного О. Уайльдом. Необузданное эгоистическое начало уайльдовского персонажа заставляет его вести себя именно так, как он хочет, пренебрегая желаниями других персонажей: Великан не позволяет детям играть в своем саду. Однако, как отмечает Е. С. Куприянова, «под воздействием детей, в особенности маленького мальчика Христа, происходит перерождение центрального персонажа» [Куприянова 2007: 58]. Изменив свое отношение к маленьким пленникам, а вместе с этим и свое мировоззрение, Роза «перерождается» и получает возможность исправить свои ошибки, совершенные по отношению к своим пленникам:

«Но тут старушка сказала нечто удивительное.

– Если ты, мисс Роза Чудовище, вытолкнешь ключ наружу, мы пролезем под дверь, где ступенька чуть ниже, и возьмем с собой веревку, и привяжем ее к ключу, так что ты сможешь втянуть его обратно внутрь и открыть дверь.

Роза страшно удивилась.

– Но с какой стати вы будете мне помогать?

– Ну, – ответила другая женщина, – можно сказать, с практической точки зрения: ноги у тебя гораздо длиннее наших, а ведь нам еще домой добираться. А можно сказать, что мы не любим, когда людей запирают и превращают в игрушки. А можно сказать и то, и другое» [Байетт 2012: 426].

Примечательно, что в отличие от главной героини сказочной истории А. С. Байетт не предоставляет подобной возможности «перерождения» Олив Уэллвуд, персонажу реалистического романного текста. Нежелание Олив

менять свое мировоззрение, а вместе с этим и «матриархальную» ролевую модель поведения, которой она следовала на протяжении всего романного повествования, трагически сказывается на судьбах всех обитателей «Жабьей просеки» в конце «Детской книги».

Таким образом, вставная сказка «Человечки в домике» являет пример яркого и сложного процесса межтекстовых взаимодействий. Со сказкой Э. Несбит «Город в библиотеке» ее связывает ряд важных аллюзивных переключек, которыми отмечены композиционный, пространственный, персонажный и другие уровни сказочного произведения. Будучи вставным текстом, сказка «Человечки в домике» включена в последовательно организованную систему внутритекстовых корреляций с персонажной историей Олив Уэллвуд, семантические нюансы которой уточняются благодаря биографическим аллюзиям на жизни Э. Несбит и королевы Виктории.

2.3. Сказка Олив Уэллвуд «Кустарник», ее аллюзивный контекст и взаимодействие с романном текстом

Другой полнотекстовой сказкой Олив Уэллвуд является сказка «Кустарник» (“The Shrubbery”) [Байетт 2012: 137 – 148], с которой, как отмечается в романе, начинается успех главной героини на писательском поприще. В сказке рассказывается трагическая история Матушки Гусыни – женщины-матери, которая, будучи поглощенной многочисленными хлопотами по хозяйству, лишается одного из своих сыновей – Перкина (“Perkin”), покинувшего дом после ссоры с ней и спустившегося в царство портунов (крошечных человечков), находящееся в мышиной норе под деревом, которое росло в зарослях кустарника неподалеку от дома.

В первую очередь привлекает внимание особый способ номинации центрального женского персонажа в этой сказке. «Матушка Гусыня» (“*Mother Goose*”) – прозвище, которым поименована главная героиня и которое

встречается на протяжении всего повествования в качестве полноценного субститута ее подлинного имени, так и остающегося неведомым для читателя. Данный способ номинации вызывает неподдельный интерес, поскольку сказочное имя-прозвище «Матушка Гусыня» обладает аллюзивной природой и непосредственно отсылает к широко известному одноименному фольклорному образу.

Матушка Гусыня представляет собой традиционный персонаж фольклора во Франции с середины XVII века и с середины XVIII века в Англии. Этот персонаж был и остается крайне популярным среди детей и фигурирует в качестве вымышленной рассказчицы смешных дразнилок, считалок, пословиц, детских стихов, загадок и песенок, заключенных в сборники «Песенки матушки Гусыни» (“Mother Goose’s Melody”; 1791) и «Стишки матушки Гусыни» (“Mother Goose Rhymes”). Также он появляется и в знаменитой серии авторских сказок Ш. Перро, в основе которых лежат фольклорные сюжеты. Впервые они были изданы в 1697 году на французском языке под названием «Рассказы, или Сказки былых времен» (“Histoires, ou Contes du temps passé”), а позже в 1729 году переведены и на английский язык (“Histories, or Tales of Past Times”). Необходимо заметить, что впоследствии во Франции за сборником сказок закрепилось название «Сказки моей матушки Гусыни» («Contes de ma mère l’Oye»), в то время как в Англии – «Сказки матушки Гусыни» (“Mother Goose’s Tales”) [Егорова 2005: 7; Nahn 2015: 399 – 401].

Примечательно, что закрепившегося шаблонного образа за этой легендарной фольклорной рассказчицей не существует. Известная исследовательница британского фольклора и культуры Дж. Студебеккер отмечает: «Откуда она возникла? Кто она была? Сколько было ей лет? Как она была связана с детскими стишками и сказками? Как и почему она летала на гусе? Мы не знаем ответа наверняка на все эти вопросы. Матушка Гусыня – это потерянная тайна в дымке времени» [Studebaker 2015: <https://books.google.ru/books?id=5P1JBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=o>

perage&q&f=false]. Известно только, что Матушка Гусыня изначально изображалась на обложках книг XVII – XVIII веков как старая женщина-крестьянка, которая рассказывает сказки при свете камина трем хорошо одетым детям [Hahn 2015: 277].

В сказке «Кустарник» этот фольклорный образ подвергся существенному переосмыслению: вместо традиционно закрепившегося в сознании читателей образа Матушки Гусыни-рассказчицы появляется женщина, настолько поглощенная заботами, что у нее элементарно не остается сил и времени на рассказывание сказок своим детям. В сказке повествуется о многодетной женщине, которая повседневно занимается непосильными домашними хлопотами и трудится не покладая рук, для того чтобы создать для жизни своей обширной семьи благоприятные условия существования.

Подобная авторская интерпретация связывает героиню сказки «Кустарник» с другим известным фольклорным персонажем Англии – Старухой в Башмаке (“Old Shoe-Woman”): *«У нее так много детей, что ее иногда дразнят Матушкой Гусыней или Старухой в Башмаке»* [Байетт 2012: 137]. Это имя упоминается на страницах сказки лишь один раз, однако оно играет немаловажную роль в восприятии образа героини в целом. В детском английском стихотворении о Старухе в Башмаке говорится, что она *«...имела так много детей, что не знала, за что хвататься»* [Mother Goose’s nursery rhymes 1948: 19]. В стихотворении есть упоминание и о материальных трудностях впавшей в нищету Старухи в Башмаке: *«Она давала им [детям. – Е.М.] немного бульона без хлеба»* [Там же].

Как и старуха в Башмаке, героиня сказки «Кустарник», несмотря на беспрестанные старания, не добивается материального успеха: ее семья впадает в бедность и вынуждена прибегнуть к режиму жесткой экономии. Она *«...готовит питательную еду из недорогих – да что уж там, из откровенно дешевых – продуктов, долго и терпеливо тушит их, добавляет для вкуса зелень со своего огорода. <...> экономит на всем и откладывает гроши, чтобы*

каждый ребенок на Рождество и на свой день рождения получал хоть какой-нибудь подарок. <...> сидит ночами, выкраивая хорошенькую блузочку из старого платья или мягкую игрушку из собственной старой жакетки, до того истертой, что в ней уже не выйти на люди» [Байетт 2012: 137].

«Немаловажным является тот факт, что на фоне благих попыток прокормить детей в условиях нищеты Старуха в Башмаке воспринимается как отрицательный фольклорный персонаж» [Мазова 2016: <http://www.novsu.ru/file/1228289>]. Это связано с тем, что она применяла грубую физическую силу по отношению к детям: «Затем крепко всех выпорола и уложила в кровать» [Mother Goose's nursery rhymes 1948: 19]. Многие исследователи, в частности, Р. Аммерман и М. Херсен [Ammerman, Hersen 2000:

<https://books.google.ru/books?id=nJp3BQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>] полагают, что это происходило из-за ее глубокого чувства неудовлетворенности и недовольства тем, что она должна была опекать детей, хотя это для нее было не по силам.

«В сказке “Кустарник” главная героиня ассоциативно соотносится со злой и раздраженной Старухой в Башмаке, когда пытается в ярости поймать своего сына Перкина, чтобы его выпороть за то, что он проигнорировал ее предупреждение и нечаянно рассыпал весь мешок своих игрушечных стеклянных шариков по кухне, когда она готовила ужин...» [Мазова 2016: <http://www.novsu.ru/file/1228289>]: «*Матушка Гусыня бросилась через кухню, чтобы схватить Свина за ухо и отшлепать*» [Байетт 2012: 141].

Стоит отметить, что А. С. Байетт, используя для номинации два вышеупомянутых фольклорных образа, создает тем самым сложный амбивалентный характер главной героини вставной сказки. С одной стороны, ее поведение обусловлено жизненными трудностями, подобно тем, с которыми столкнулась Старуха в Башмаке на своем жизненном пути, и отсюда – свойственные ей отрицательные качества. С другой стороны, этот образ

окружен и ореолом добродетели Матушки Гусыни-рассказчицы, что позволяет европейскому читателю воспринимать ее как положительный фольклорный персонаж. Примечательно, что в «Кустарнике» героиня, постоянно именуемая Матушкой Гусыней, представлена именно как положительный персонаж, что видно из авторской рефлексии по этому поводу: *«Матери в сказках бывают разные. Одни – добрые, преданные, самоотверженные, изобретательные, с бесконечным запасом терпения и любви. Другие – они часто не матери, а мачехи – недобрые, заносчивые, любят одних детей (своих собственных) больше, чем других, а с другими обращаются как с прислугой, не позволяют им ни играть, ни мечтать. Если уж вам нужна определенность, то женщина в этой сказке – добрая мать, а не злая мачеха. Но она не идеальна – живые люди вообще не бывают идеальными»* [Там же: 137].

Необходимо оговорить, что данная сказка, как и «Человечки в домике», частично коррелирует с непростой жизнью самой Олив Уэллвуд в качестве главы многодетной семьи, на хрупкие плечи которой ложится постоянное материальное обеспечение многочисленных обитателей ее дома: «Она обязана была писать. От этого зависело само существование “Жабьей просеки”» [Там же: 199], так как «ее выдумки приносили в дом деньги, настоящие банковские чеки в настоящих конвертах» [Там же: 119]. Олив, как и сказочная Матушка Гусыня, должна не переставая трудиться, чтобы содержать свою обширную семью.

Знаменательно, что образ Матушки Гусыни используется далее и в принимающем романном тексте, когда сама Олив ассоциирует себя именно с этим фольклорным персонажем: «...я Матушка-Гусыня, я сплетаю вроде бы ничего не значащую утешительную сказочку, которая на самом деле... удерживает дом, не дает ему рухнуть» [Там же: 494].

Здесь «Матушка-Гусыня» представляет собой сложный семиотический концепт, который в одном случае отражает черты, свойственные Матушке Гусыне-рассказчице (Олив рассказывает своим детям их сказочные истории,

которые она специально сочиняет для них), а в другом – Матушке Гусыне-сказочному персонажу (Олив непрерывно работает, занимаясь писательской деятельностью, чтобы ее семья держалась на плаву). Таким образом, по мере прочтения романа складывается амбивалентный образ Олив Уэллвуд, в основу которого положены две ассоциативные оппозиции: Олив – Матушка Гусыня-рассказчица и Олив – Матушка Гусыня-сказочная героиня.

Композиционно размещаясь в начале романа, сказка «Кустарник» выступает знаковым вставным текстом «Детской книги». Средствами сказочного сюжета она моделирует проекцию сложных взаимоотношений Олив и ее самого любимого сына Тома, разворачивающихся в романе, а также несет и значимую прогностическую смысловую нагрузку, предвещая их плачевное будущее в финале повествования. В «Кустарнике» Матушка Гусыня, сильно повздорив со своим сыном Перкином и погрязнув в домашних заботах, забывает на некоторое время о мальчике и, как результат, теряет его навсегда, так как он из-за своего любопытства попадает в царство портунов¹¹. Тесно взаимодействуя с текстом романа, данный сюжет преломляется и в судьбе Олив. Поглощенная написанием сценария, а в дальнейшем и сценической постановкой сказочной истории своего сына Тома «Том-под-землей», Олив постепенно утрачивает контакт со своим ребенком. После премьеры главная героиня романа упивается триумфом и поэтому ненадолго забывает о сыне, с которым накануне спектакля поссорилась из-за представления его частной

¹¹ В средневековой британской фольклорной традиции портунами («portunes») называли маленьких фейри (“fairies”), которые выглядели как старички со сморщенными лицами, ели жареных на кострах лягушек, а также, будучи невероятно хитрыми, безобидно подшучивали над людьми [Vane 2013: 281]. Тем не менее, портуны-фейри позиционировались как добрые мистические существа, охотно помогающие людям справляться с тяжелой работой на ферме, и на этом основании сравнивались с брауни (“brownies”) [Там же] – существами, живущими в домах людей Западной Европы и во многом похожих на славянских домовых [Королев 2005: 241]. Современный английский исследователь британского фольклора Д. Грэй, опираясь на научные труды своего коллеги Д. Гарвина, причисляющего брауни (“brownies”) к фантомам (“bogillis”), полагает, что портуны, традиционно воспринимаемые как брауни, по своему генезису относятся к «...неприкаянным, бездольно блуждающим душам некрещеных детей (которые были захоронены в северной части кладбища)...» [Gray 2015: 30].

сказочной истории публике. В этот момент она узнает о его исчезновении и последующем самоубийстве.

«Символические параллели прослеживаются и в судьбе обоих мальчиков: Том, подобно Перкину, переходит в иной мир, посмотрев через камень с дырочкой» [Мазова 2015а: 70]. В сложном контексте романа «Детская книга» дырчатый камень фигурирует как устойчивый образ-символ, наделенный многослойной семантикой и скрепляющий различные фрагменты повествования.

Сказочный жанр адаптирует представления о дырчатых камнях, закрепленных в фольклоре Великобритании, в соответствии с которыми «продырявленные камни <...> использовались для того, чтобы видеть души мертвых и волшебного народа типа фей, гномов, гоблинов и эльфов. Дырочка в камне открывала тайный мир духов» [Александрова 2011: <http://myfholology.info/mythoweek/32a.html>]. Дырчатый камень в «Кустарнике» является волшебным (магическим) предметом, с помощью которого Перкин сперва наблюдает за портунами, а через некоторое время оказывается в их владениях.

В пространственном построении произведения Олив камень с дырочкой фигурирует как магический предмет-разграничитель двух миров: «реального» мира, где живет Матушка Гусыня со своими детьми, и «фантастического» – подземное царство портунов. Посредством данного предмета маркируется локальная граница сказочной пространственной системы, которая разделяет эти миры:

«...Свин [домашнее позвище Перкина. – Е.М.] поднес камушек к глазу и посмотрел в дырку на путаницу ежевики и папоротника. На папоротнике сидела крохотная женщина, орехово-коричневого цвета... <...> Он сидел совершенно неподвижно, молчал и глядел сквозь камушек. Еще через пару мгновений женщина закрыла корзинку, слезла по вайям папоротника, на котором сидела, и пошла прочь по тропинке. Свин смотрел ей вслед, пока она

не дошла до кривого корня терновника: она нырнула под корень и будто провалилась сквозь землю.

Свин встал и пошел за ней. Он встал на колени на тропинке... <...> Никакой женщины под корнями не было. Правда, под деревом уходила вглубь маленькая норка вроде мышинной. Свин заглянул туда и ничего не увидел, кроме закручивающейся глиняной спирали и теней. Он поднес к глазу камушек, а глаз к норе и взгляделся.

Там был роскошный чертог. В нем собралась пестрая толпа людей: одни – земляного коричневого цвета, как женщина, которую он выследил, другие – все золотые, в желтых, очень старомодных одеждах, третьи – все серебряные, с лунно-белыми волосами, в платьях, на которых танцевали огоньки» [Байетт 2012: 143 – 144].

В сказке камушек с дырочкой выступает изначально именно как непроницаемая граница в царство портунов. Обитатели мира Матушки Гусыни не способны физически пересечь ее из-за своих размеров, что непосредственно коррелирует и с размерами малыша Перкина:

«– Можешь войти, – сказал он [король портунов. – Е.М.]. – Добро пожаловать.

– Я слишком большой, – ответил Свин, который всегда был слишком мал для всех своих затей» [Там же: 144].

Однако переход в мир портунов через крохотную, непроницаемую для обычного человека дырочку в камешке был бы априори невозможен, если бы малыш Перкин не съел папоротниковое семя по совету короля. Еще со времен Средневековья считалось, что папоротник занимает особое место в британском фольклоре как наделенное магической силой мистическое растение, с помощью семян или спор которого можно стать невидимым [Thad 2001: 152]. Последовав совету, Перкин не только становится невидимым для окружающих, но и физически трансформируется до размера, позволяющего пройти через отверстие в камне, который он мог зажать в своем маленьком кулачке:

«...Он взял папоротник, сколупнул семена с изнанки листьев, положил две или три штуки на язык и проглотил. <...> снова взял свой камушек и стал смотреть через дырку.

Очень трудно описать, что он чувствовал в следующие мгновения. <...> он поднял ногу, одновременно тяжелую, как свинец, и легкую, как перышко, и перетащил ее через край на ту сторону дыры. И как только он это сделал, глядь – он сам стал крохотным человечком, изящным и гибким, и легко побежал по лестнице – вниз и вниз, пока не достиг чертога» [Байетт 2012: 144 – 145].

Заметим, что подобное изменение размеров физического тела посредством папоротникова семени не оговаривается в британском фольклоре и поэтому является авторской интерпретацией А. С. Байетт данного фольклорного фитонимического символа.

Стоит отметить, что в контексте сказки образ папоротникова семени несет скрытую семантическую нагрузку, которая отсылает к принимающему тексту романа и, таким образом, создает интертекстуальный диалог. Дж. Джонсон указывает, что согласно народным поверьям Англии «папоротник цвел и давал семена только в двенадцать часов в летнюю Иванову ночь...» [Johnson 1867: 160]. Это значит, что Перкин уходит из дома, а затем и переходит в мир портунов именно в канун Ивановой ночи, предшествующей Иванову дню – празднику летнего солнцестояния, который широко отмечается многими народами. Данный факт воскрешает в памяти читателя эпизод в начале романа, когда Том принимает участие в костюмированной постановке шекспировского «Сна в летнюю ночь» (“A Midsummer Night’s Dream”), посвященной непосредственно празднованию Иванова дня.

Знаменательной оказывается и смена имен мальчиков. В подземном царстве король нарекает малыша Перкина именем Пэкан (“Pusan”), что активизирует у читателя аллюзивные ассоциации с шекспировским эльфом

Пэком (“Puck”), персонажем из комедии «Сон в летнюю ночь», роль которого играет Том в экспозиции и в финале романного повествования.

Такие изменения в номинации персонажей не случайны и обусловлены спецификой их общего генезиса. Этимология сказочного онима “Pucan” восходит к ирландской лексеме 'pucán' [Dinneen 1904: 554], имеющей языковой дублет 'rosán' [Там же: 547], который обладает дефиницией «маленький козел». В свою очередь лексема 'rosan' существует в усеченном варианте 'ros' [O'Brien 1832: 358] и имеет значение «козел». В середине XIX века считалось, что от слова 'ros' происходит название широко известного ирландского представителя фейри – 'Pooka', что связано с его способностью перевоплощения в разных животных, но чаще всего в козла, и наряду с этим отмечалось, что у ирландского онима 'Pooka' существует английский вариант написания – 'Puck' [Paddy 1868: 440]. Современный российский исследователь К. Королев уточняет, что пука ('Pooka') в системе ирландского фольклора воспринимается именно как родич английского пака (пэка) ('Puck') [Королев 2005: 298]. Вместе с тем, некоторые другие исследователи ирландской фольклорной традиции считают ирландского гоблина 'Pooka' предком шекспировского пака (пэка) ('Puck') [Taming the Pooka, Celtic Tales of the Trickster Fairy: Magical Creatures 2001:

https://books.google.ru/books?id=ndouSg_9fD4C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false]. Таким образом, в романе онимы “Pucan” и “Puck” вступают в тесные парадигматические отношения, которые образуются за счет лексико-семантической связи с общей для них языковой единицей 'Pooka'.

Здесь требуется оговорить и еще одно важное лексическое значение онима “Pucan”, посредством которого возникают внутритекстовые связи в рамках сказки «Кустарник». В старом гэльском языке, более известном как ирландский, лексема 'pucan' [Armstrong 1825: 453] соотносится с лексемой 'rosan' (в усеченном варианте 'ros' [Там же: 447]), а следовательно и обладает значением «маленький, толстый мужчина», которое использовалось при

желании выразить насмешку касательно внешних данных человека. Наделенный отрицательной коннотацией, оним “Pusan” коррелирует сперва с акцентирующим внимание на физическом несовершенстве прозвищем «Поросенок» (“Pinky Pig”), которое получает Перкин из-за своей внешности (он был маленьким пухленьким младенцем), а затем и отсылает к его модифицированному варианту – «Свин» (“Pig”), содержащему негативный семантический оттенок и закрепившимся за мальчиком, когда он уже вышел из младенческого возраста.

Во время представления «Сна в летнюю ночь» в поле романного сюжета возникает семиотически маркируемый пространственный локус – кустарник (“the shrubbery”), образ которого выступает катализатором интенсивного межтекстового взаимодействия со сказкой. В романе Том, играющий Пэка, останавливается около входа в кустарник для декламации выученного отрывка, в то время как в сказке малыш Перкин не только заходит в кустарник, но и на свой страх и риск продвигается вглубь него. Образ кустарника представляет уменьшенную в масштабе пространственную миромодель леса, которая символизирует «в европейском фольклоре и волшебных сказках <...> место тайн, опасностей, испытаний или посвящений» [Трессидер 2001: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/296.php]. Заметим, что значимость образа акцентирована благодаря сильной позиции текста: будучи использован в названии сказки, данный пространственный локус тем самым предвещает череду испытаний и трансформаций, через которые пройдет Перкин, а потом в романном повествовании и Том, чья личная персонажная история предуведомляется сказочным сценарием Перкина.

Примечательно, что в начале романного повествования появление Тома в роли Пэка во время праздника Иванова дня наделяется особым семантическим значением и фактически предрекает не только его собственную жизненную историю, но и жизненные перспективы других персонажей «Детской книги». В

июне 1895 года мальчик появляется перед гостями «Жабьей просеки» в костюме Пэка, произнося строки из шекспировского «Сна в летнюю ночь»:

Мы ж к Гекате вслед летим,

И, как сны во тьме, мы таем;

Но пока во сне чудим,

Дом счастливый облетаем [Байетт 2012: 94].

Том и не догадывается, что совершает пророческое предсказание касательно собственной судьбы и трагических судеб многих героев романа: в 1909 году Том заканчивает свою жизнь самоубийством, а во время Первой мировой войны на полях сражений погибает большинство молодых героев романа, отправившись к Гекате – древнегреческой богини мрака и колдовства, которая связывала мир живых с миром мертвых [Музеи мира 2015: 20].

В этой связи актуализуется еще одна смысловая проекция образа дырчатого камня, который является символом богини Гекаты [Александрова 2001: <http://myfholology.info/mythoweek/32a.html>] и повторно возникает в финале романного повествования, рассказывающего о трагических событиях в судьбе сына Олив: «Внутри дырка была пористая, как пчелиные соты, и тоже меловая. Том подобрал этот камушек и поглядел через дырку на море» [Байетт 2012: 725], «Спустился по гальке и, не останавливаясь, вошел в волны и хлещущий ветер <...> он все шел по гальке, когда поскользнулся и волна швырнула его в течение. Он не противился» [Там же: 726].

«На композиционном уровне появление такого заметного образа в конце романа играет важную роль “скрепы”, благодаря которой маркируются сюжетные параллели...» [Мазова 2015а: 70], обозначенные в сказке «Кустарник», что значимо для восприятия произведения с усложненной архитектурой: Том, как и малыш Перкин, после того как посмотрел через отверстие в камне, попадает в иной мир, скрытый от людского взора. В этом ключе немаловажным становится и ремарка А. С. Байетт о дырчатых камнях в тексте романа, предшествующая гибели Тома: «...такие камешки – волшебные,

или когда-то были волшебными, и через дырку виднелся невидимый мир» [Байетт 2012: 725]. Данная авторская ремарка отсылает читателя к явной сказочной детали – волшебному дырчатому камешку Перкина и, таким образом, перекидывает «мост» между принимающим текстом романа и вставной сказкой Олив.

Заметим, что в эпизоде, предваряющем самоубийство Тома, межтекстовые связи актуализируются и за счет описания камней, которые привлекают его внимание: «Он стал разглядывать гальку. Один голыш – расколотый, с мраморным блеском на сколе. Другой – бледный, почти идеальный шар. Третий с дырочкой...» [Там же]. Именно они воссоздают у читателя образ коллекции камушков и стеклянных шариков, которые были очень дороги для малыша Перкина: *«Он любил собирать вещи <...> и мешочек стеклянных шариков, и мешочек его собственных камушков – это была его любимая коллекция. Он знал их все – каждый выступ, гладкие поверхности и шероховатые. Больше всего он любил кусочек белого известняка с дыркой, которая сделала сама собой»* [Там же: 139 – 140].

Изначально фигурируя в рамках вставного сказочного сюжета, а впоследствии, будучи перенесенным в принимающее поле романного сюжета, образ дырчатого камня, предваряющий переход Перкина в мир портунов и «самоубийство Тома на косе Дандженесса, оборачивается и иными сторонами своей семантики, сформированными условиями происхождения этого причудливого природного артефакта...» [Мазова 2015а: 70]: «Подобные камни встречаются по всему миру <...> Происхождение отверстия в подобных камнях приписывается ... проточной воде, речной или морской. Это одна из причин, почему эти камни считаются сильнейшими защитными амулетами» [Александрова 2001: <http://myfholology.info/mythoweek/32a.html>]. «Устойчивые же представления о защитных свойствах подобных дырчатых камней, благодаря которым они повсеместно использовались как амулеты, а также их сопряженность с женским (материнским) началом, в контексте

рассматриваемого произведения позволяют связать этот образ-символ с концептом материнской любви, которая, однако, оборачивается – как в сказочном, так и в романном сюжете – не способностью защитить своего ребенка от гибели и более того – подталкивает его к роковому поступку» [Мазова 2015а: 70].

Совершение рокового поступка в обоих случаях непременно приводит и к смене пространственной системы, в которой оказываются персонажи. При этом, для сказочного сюжета характерно однократное изменение локализации героя, в то время как романная сюжетная линия, затрагивающая жизненную историю Тома, повествует о двукратной смене пространственной системы. Перкин переходит под землю в царство портунов через мышиную норку, тогда как Том оказывается под землей – на кладбище при церкви Святой Эдбурги – лишь после того, как в море, около деревушки Димчер, было обнаружено его тело, запутанное в рыболовных сетях.

Важной вехой пространственной динамики, связанной с образом Тома, оказывается его переход в водное пространство, осуществляющийся на фоне предшествующей глубокой фрустрации, в которую погружается персонаж после театральной постановки Олив его личной сказочной истории. Данное состояние приводит к тому, что Том, изначально намеревавшийся вернуться домой в «Жабью просеку», внезапно для себя меняет вектор своего движения:

«Он повернул налево, а не направо, к Дауну, и продолжал путь на восток, в сердце Северного Даунса. <...>

Он не спрашивал себя, куда идет. Это было неважно. Он шел не домой. Даунс был пуст, и Том был пуст. Им владела энергия. Он даже подумывал перейти на бег» [Байетт 2012: 719 – 720].

Такое сумбурное изменение направления вызывает аллюзивные ассоциации с пэками, в частности с шекспировским Пэком, в роли которого, как мы помним, неоднократно выступал Том на праздниках Летней ночи, одной

из любимых забав которых является сбить путников с дороги [Королев 2005: 293].

Заметим, что связанные с Томом пространственные метаморфозы опять-таки коррелирует с сюжетом «Кустарника», в котором весомую роль играют портуны, связанные как с подземным, так и с водным пространством. Так, исследователи британского фольклора предполагают, что английское слово «портуны» уходит этимологическими корнями в древнеримскую мифологию и обязано своему появлению в англоязычной среде изначально неправильному произношению имени бога моря – Нептуна [Monaghan 2014: 385]. Наряду с этим отмечается, что одним из излюбленных занятий портунов в темное время суток считается «схватить лошадь за уздечку и завести ее, ее седока и прочее же с ними в пруд» [Vane 2013: 281]. Заметим, что подобные проказы, связанные с водой, характерны не только портунам, но и другим фейри – пукам [Королев 2005: 298], с которыми, согласно вышеупомянутому генезису, соотносятся и шекспировский Пэк, и Пэкан из сказки «Кустарник».

Одним из ярких аспектов в восприятии финальной части историй Перкина и Тома является идентичная модель материнского поведения, посредством которой актуализируются сюжетные параллели. Так, Матушка Гусыня и Олив сперва не придают особого значения исчезновению своих детей, фокусируясь на более важных делах: первая интенсивно занимается стряпней и приводит дом в порядок, в то время как вторая, купаясь в лучах славы после премьеры своей пьесы, читает газетные заметки об успешной постановке, дает интервью, принимает поздравления от знакомых и друзей.

В представленной сюжетной плоскости оказывается семантически значимым образ камешков, который появляется после пропажи детей, что закрепляет уже ранее образовавшиеся, устойчивые интертекстуальные связи между личными историями Перкина и Тома. В романе среди вещей Тома на месте трагических событий находят еще «полдюжины камушков с галечного пляжа» [Байетт 2012: 727], что непременно сопрягается с коллекцией камешков

и шариков Перкина. В поле же сказочного сюжета место исчезновения Перкина маркируется дырчатым камешком:

«...мать заметила любимый камушек Свина, с дыркой; полускрытый под корнем, он словно светился белым светом. Она подняла камушек и заплакала, и взглянула плачущим глазом через дырку.

Она бесцельно озиралась, ничего не ища, и вдруг увидела не то нору, не то туннель. Почему-то она решила, что нужно заглянуть туда через камушек» [Там же: 146 – 147].

Данный эпизод на композиционном уровне сказки свидетельствует о закольцованности сюжета: Матушка Гусыня, как и в свое время ее сын Перкин, *«увидела коричневый чертог и золотых, серебряных, коричневых человечков, которые деловито суетились, ткали и шили, полировали и варили»* [Там же: 147]. Тем не менее, осуществить переход туда или вызволить Перкина из этого чертога Матушке Гусыне оказывается не под силу, впрочем как и Олив воскресить погибшего Тома.

Подводя итог, следует сказать, что сказка «Кустарник» посредством именных аллюзивных маркеров, отсылающих читателя к одноименным персонажам европейского фольклора, отражает сложное положение Олив Уэллвуд как главы обширной многодетной семьи, а также создает тесные интертекстуальные связи с принимающим романном текстом, предваряя в жизненном сценарии Олив знаковые, судьбоносные моменты, связанные со смертью ее самого любимого сына Тома.

Выводы

Итак, в иерархии сказочных вставных включений в романе весьма значимую роль занимают полнотекстовые «публичные» сказки «Кустарник» и «Человечки в домике». Доминируя по объему, они несут важную

семиотическую нагрузку, формируя различные векторы восприятия основных сюжетных линий принимающего романного текста.

Прототипом образа главной героини «Детской книги» писательницы Олив Уэллвуд является английская писательница Э. Несбит, на что указывают выявленные в процессе анализа многочисленные прямые биографические переклички между фактами жизни знаменитой английской писательницы и главной героини романа, а также особенности литературной деятельности Олив Уэллвуд, восходящие к творчеству Э. Несбит

Анализ полнотекстовой «публичной» сказки «Человечки в домике» показал ее непосредственную аллюзивную корреляцию со сказкой Э. Несбит «Город в библиотеке», что свидетельствует о сложном процессе межтекстовых взаимодействий. Отсылающие к сказке Э. Несбит основные аллюзивные маркеры обнаружены на разных уровнях произведения Олив: уровень номинации (включающий лексический повтор названия произведения, способ номинации центрального детского персонажа), сюжетно-композиционный уровень (построение сюжета по «принципу матрешки», использование мотивов пленения героев и их возвращения домой), пространственный уровень (изменяющиеся размеры действующих лиц и пространственной среды, полисемантический пространственный образ дома).

Семантические параллели сказки расширены за счет корреляции, с одной стороны, с образом королевы Виктории, с другой – с образом Олив Уэллвуд, персонажная история которой «зеркально» преломляясь в сказочном сюжете, иллюстрирует наличие тесных внутритекстовых связей в «Детской книге».

Вторая полнотекстовая «публичная» сказка «Кустарник» отличается более насыщенной аллюзивной природой, которая активизирует разного рода интертекстуальные взаимодействия. Так, аллюзии, которыми отмечены имена центральных персонажей романа, указывают на межтекстовые связи сказки с фольклорными и авторскими произведениями Европы: имя сказочной героини отсылает нас к одноименным фольклорным персонажам – Матушке Гусыни и

Старухе в Башмаке, в то время как имя центрального детского персонажа воскрешает в памяти читателя шекспировского Пэка из комедии «Сон в летнюю ночь». Данный способ аллюзивной номинации сказочных персонажей отсылает и к центральным героям романа – Олив Уэллвуд и ее сыну Тому, персонажные истории которых «дублируются» в сюжетной линии сказки, что создает прочные внутритекстовые связи между «Кустарником» и принимающим романном текстом.

В результате анализа вставной сказки «Кустарник» мы пришли к выводу, что она также предвосхищает развитие сюжетной линии в романе, являясь маркером трагического конца персонажной истории Тома Уэллвуда и личной драмы его матери. Важным для композиционного построения романа является наличие «скреп» (повторяющиеся образы, мотивы, имена), благодаря которым осуществляется наиболее тесное взаимодействие вставного и принимающего текстов.

Характеризуя «публичные» сказки, необходимо отметить, что их сюжеты, преломляя персонажные истории главных героев «Детской книги», являют собой их емкую модель, а потому оказываются актуальны на протяжении всего романного повествования.

Глава III

МЕТАМОРФОЗЫ СКАЗОЧНОГО ЖАНРА: «ПРИВАТНЫЕ» СКАЗКИ «ДЕТСКОЙ КНИГИ» И ДРАМАТОЛОГИЧЕСКИЕ ВСТАВНЫЕ ФРАГМЕНТЫ

Среди вставных включений «Детской книги» особое место занимают «приватные» детские сказки, которые создает Олив Уэллвуд для своих детей – Тома, Дороти, Гедды, Филлис и Флориана. Наличие персональной сказки у каждого из детей в семье Уэллвудов – яркая сюжетно-композиционная особенность романа А. С. Байетт. Среди этой группы сказочных включений наибольший исследовательский интерес представляют сказки Дороти и Тома.

Пронизывая большую часть романного повествования, сюжетные линии этих двух сказок непосредственно коррелируют с жизненными историями Дороти и Тома в романе, развиваясь параллельно с ними или предвосхищая некоторые события. В связи с этим они не только вступают в предельно тесное взаимодействие с романным текстом, но иногда и «переливаются» в основную ткань романного повествования. Вследствие этого значимым оказывается наблюдение Н. Г. Владимировой [Владимирова 2016: 60] о том, что сказка, будучи вставным текстом, и современный роман осуществляют движение к взаимному сближению и даже взаимопроникновению.

Концептуально важной представляется динамика появления «приватных» сказок в романном тексте А. С. Байетт. По замыслу Олив сказки Дороти и Тома должны быть бесконечными, и поэтому они реализованы в виде рассредоточенных в романном тексте фрагментов. Так, в первой части «Детской книги», номинируемой «Начала», они, как и «приватные» сказки других детей Олив, предстают перед читателем в редуцированном виде – об их существовании лишь упоминается; во второй части романа «Золотой век» сюжеты сказок Дороти и Тома начинают активно развиваться, что находит

отражение, как в объемных текстовых вставных фрагментах, так и в небольших редуцированных фрагментах; в третьей части, именуемой «Серебряный век», сказочные сюжеты, в противовес идее героини-писательницы об их бесконечности, обретают финал, что коррелирует с завершением взаимоотношений Олив с ее детьми – Том погибает, а Дороти навсегда «отрывается» от матери, покидая «Жабью просеку».

С основными коллизиями романа (персонажные истории детей, а также общесемейная история Уэллвудов) связан и ряд драматологических вставных фрагментов. Сюжетная основа пьес, о которых идет речь в романе, достаточно разнообразна: адаптация известных сказочных произведений (сказка «Золушка» братьев Гримм, сказочная новелла «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана, шекспировские «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь»), оригинальное кукольное представление «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце» с использованием скандинавской легенды о подвиге Рагнара Лодброка или постановка по мотивам сказок самой Олив Уэллвуд. Их кроваво-жестокие сцены, прогностические монологи, символические детали, фигурирующие на фоне идиллического начала «Детской книги», представляют собой предвестие трагедии Первой мировой войны, которая унесет жизни многих героев в конце романа. Помимо этого, постановка «Песочного человека» отсылает к истории Тома Уэллвуда, корреспондируясь с трагическим финалом постановки его сказки «Том-под-землей», а театрализованное представление «Сон в летнюю ночь» имеет многочисленные отражения и в основном романном тексте, и во вставных фрагментах (например, сказка «Кустарник»), что создает единый семантический контекст такого многослойного произведения, каковым является «Детская книга».

Подобные «гибридные» образования позволяют проследить, что происходит со сказочным сюжетом, перенесенным на сцену, а затем инкорпорированным в эпическое поле романа в качестве фрагмента-описания театральной постановки. Как уже отмечалось выше (п. 1.4), адаптация к

особенностям романного жанра влечет за собой усиление эпического начала – описание постановок, элементы пересказа сюжетов. Помимо этого подобные драматологические «вариации» акцентируют внимание и на рецепции происходящего на сцене, за счет чего в тексте появляются ремарки, описывающие нюансы восприятия спектаклей детьми, переживания актеров-любителей и т.д.

3.1. «Приватная» сказка Дороти: от народной сказки «Ганс – мой ежик» – к театральной постановке и вставной сказке романа

Палитру вставных сказок «Детской книги» расширяет фрагментарная «приватная» сказка Дороти Уэллвуд, которую создает Олив для своей дочери. В ней рассказывается увлекательная история о девочке Пегги (“Peggy”), обнаружившей деревянную дверь под корнями дерева в саду и попавшей через нее в фантастическую страну оборотней. В этой стране, обитатели которой за считанные мгновения могли изменять свой размер и шкуру, Пегги, как и многие создания этого необычного мира, приобрела уникальную способность перевоплощаться в ежика с помощью волшебной ежиной шкурки-плащика.

В первую очередь обращает на себя внимание отсутствие заглавия – столь значимой позиции любого текста. Эта особенность выделяет сказку Дороти на фоне уже рассмотренных нами вставных сказок Олив «Кустарник» и «Человечки в домике», а также и второй «приватной» сказки «Том-подземлей», названия которых несут существенную семиотическую нагрузку. Для маркирования сказки Дороти в романном тексте используется лексема «сказка» (“*fairy tale*”), в некоторых случаях дополненная описательными конструкциями: «Она [Дороти. – *Е.М.*] вспомнила свою собственную сказку, написанную Олив, про Пегги и миссис Хиггел, женщину-оборотня» [Байетт 2012: 516 – 517], «Дороти мало интересовалась “своей” сказкой про ежиков-оборотней и волшебный народец, живущий в корнях деревьев» [Там же: 648]. Компактно

декодируя основное содержание сказки, такие конструкции выполняют описательную функцию, восполняя отсутствие заглавия, ведь, как верно отмечает А. В. Ламзина, «никак не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя» [Ламзина 2004: <http://www.easyschool.ru/books/literatura/vvedenie-v-literaturovedenie-chernezhnikov/rama>].

В восприятии сказки Дороти значимым аспектом представляется ее текстуально маркированная связь с немецкой народной сказкой «Ганс – мой ежик» [Гримм, Гримм 1895: http://az.lib.ru/g/grimm/text_1080.shtml] (“Hans mein Igel” [Grimm, Grimm 1864: 114 – 119]), вошедшей во второй том знаменитого сборника братьев Гримм «Детские и семейные сказки» (“Kinder- und Hausmärchen”), изданного в 1814 году¹². В ней повествуется история о Гансе-ежике, который обладал наружностью полужа и получеловека и позже по этой причине покинул мир людей, уйдя жить в лес. В финале он превращается в красивого и молодого мужчину, сбросив свою ежину шкурку в первую ночь после женитьбы на дочери короля, заблудившейся свите которого в свое время он показал обратный путь из леса.

Примечательно, что в отличие от других вставных сказок, рассмотренных в нашем исследовании, текст романа содержит несколько прямых указаний на аллюзивную связь сказки Дороти с известным немецким претекстом –

¹² Заметим, что разные источники указывают две даты выхода в свет сборника «Детские и семейные сказки» (“Kinder- und Hausmärchen”) братьев Гримм: 1814 год – фактическое время издания сборника в Германии накануне празднования Рождества; 1815 год – год выпуска, указанный на титульной странице книги [Dollerup 1999: 331], [Teverson 2013:

<https://books.google.ru/books?id=TPF43ET3DLAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>]. Будучи опубликованный, второй том значительно дополнил семидесятью новыми сказочными историями том первый, содержащий восемьдесят шесть фольклорных произведений. В настоящее время последний седьмой сборник, вышедший в 1857 году, известен как «большое» издание (“Grosse Ausgabe”) и включает двести десять сказок [Там же]. В июне 2005 находящийся в музее Касселя рукописный экземпляр сборника с многочисленными комментариями и пометками братьев Гримм был признан мировым культурным наследием и включен в международный реестр ЮНЕСКО «Память мира» [Iba. Johnson 2006: 9].

неоднократные отсылки, а также рефлексия героев романа, содержащая непосредственное сопоставление двух сказок. Однако следует отметить, что А. С. Байетт позиционирует эту связь лишь как *предполагаемую, возможную*. Подобная подача корреляции сказки Дороти со сказкой братьев Гримм привносит в принимающий романский текст элемент интертекстуальной игры, и, таким образом, апеллирует к аналитическим способностям читателя, предоставляя ему возможность самостоятельно разрешать этот вопрос. Эта мысль находит отражение в письме к Олив от Дороти, находящейся в Германии и познакомившейся со своим настоящим отцом – немецким кукольником Ансельмом Штерном: «*Я показала ее [сказочный фрагмент, присланный Олив Дороти, а не всю сказку. – Е.М.] герру Ансельму Штерну, в чьем театре мы часто бываем. Он сказал, что миссис Хиггель [один из персонажей сказки Дороти. – Е.М.], возможно [выделено нами. – Е.М.], имеет отношение к сказке братьев Гримм “Ханс майн Игель”...*» [Байетт 2012: 526].

Образ главной героини в сказке Дороти детерминирован рядом внетекстовых факторов, которые лежат вне плоскости текста сказки, но актуализованы в поле романного повествования. Во-первых, следует выделить аллюзивно-ассоциативную связь, которую данный образ вызывает в сознании Ансельма Штерна при воспоминании об одноименной сказочной постановке 1884 года, сделанной специально для Олив. Штерн размышляет над именем одного из персонажей сказки Дороти – миссис Хиггель, которую кукольник принимает по ошибке за главную героиню¹³:

«– Хиггель, – произнес он. – Мис-сис Хиг-гель. Что такое миссис Хиггель?»

¹³ Здесь необходимо отметить, что действующим главным персонажем сказки дочери Олив является именно Пегги, что подчеркивает А.С. Байетт в романном тексте: «Alter ego Дороти – упорная девочка по имени Пегги...» [Байетт 2012: 117]; в то время как миссис Хиггель – прототип самой Олив: «Дороти набиралась немецких слов из повседневного обихода, но говорила еще недостаточно хорошо, чтобы объяснить Штерну, кто такая миссис Хиггель, или расспросить его о своей матери» [Там же: 517].

– *Eine Kleine Frau die ist auch ein Igel*, – объяснила Гризельда.
– *Ein Igel*, – повторил Штерн.
– Иглы? – эхом отозвалась Дороти.
– Нет, нет. *Igel* по-немецки еж.
– Ханс майн Игель. Это сказка братьев Гримм. Он говорит, что ставил эту сказку для нее [поясняет Гризельда Дороти. – *Е.М.*].

Она [Дороти. – *Е.М.*] повернулась к Ансельму:

– *Für die Mutter?*

– *Genau.*

– Ясно. Миссис Хиггель – это Ханс майн Игель. Я много лет не играл эту сказку» [Там же: 518 – 519].

Во-вторых, по предположению Ансельма Штерна, на создание образа миссис Хиггель (а по факту образа Пегги) возможно оказали влияние ассоциативные представления Олив, связанные с истинным происхождением дочери: Олив знала, что плодом ее мимолетного романа с Ансельмом в 1884 году, когда состоялась постановка «Ханс майн Игель», является Дороти – наполовину англичанка, наполовину немка: «...я думаю, что, когда твоя мать называла тебя миссис Хиггель, она думала про ребенка, который наполовину чужак, и еще про ежика – он ловкач, умный Ганс, персонаж немецких сказок. Ты – долгожданный, желанный ребенок, который наполовину происходит из неведомой страны, иное дитя» [Там же: 519 – 520].

В свете вероятных ассоциаций Олив, связанных с событиями тех дней, значимым является и тот факт, что в имени прото-персонажа создательницы сказки прослеживается биполярная составляющая. В англоязычном тексте романа персонаж миссис Хиггель поименован “*Mistress Higgel*”. Антропоним “*Higgel*”, в основу создания которого положено немецкое слово “*Igel*” [Там же: 518], отсылает читателя к сказке братьев Гримм “*Hans mein Igel*” («Ганс – мой ежик») и к ее постановочной версии Ансельма Штерна. Сам же сказочный персонаж создается Олив через ее восприятие немецкой народной сказки и

сценической постановки кукольника, что являет собой яркий пример непростого жанрового синтеза фольклорной сказки и ее драматологической вариации, результатом чего становится написание Олив сказки авторской, литературной.

Другой важной составляющей в имени персонажа выступает лексема “Mistress”, одно из значений которой – «женщина, с которой мужчина имеет сексуальную связь, даже если он женат на другой» [Longman Exams Dictionary 2007: 979], что являет собой семантическую проекцию тесных межличностных отношений замужней Олив с женатым Штерном.

В ракурсе высказанных Ансельмом Штерном предположений о причинах номинации главного персонажа сказки обращает на себя внимание и тема отчужденности, которая доминирует в личной истории главного героя немецкой сказки. Характерна она и для мироощущения старшей дочери Олив, долгое время находящейся в процессе идентификации собственной личности. В сказке братьев Гримм Ганс-ежик представляется своеобразным феноменом, не вписывающимся в привычную картину мира других персонажей, и поэтому воспринимается ими как чужак: «Когда ребенка крестили, священник сказал, что его из-за игл ни в какую порядочную постельку положить нельзя. Вот и приготовили ему постельку за печкой – подстелили немного соломки и положили на нее Ганса-ежика» [Гримм, Гримм 1895: http://az.lib.ru/g/grimm/text_1080.shtml]; когда Ганс-ежик собрался покинуть отчий дом, чтобы больше туда никогда не возвращаться, его отец «...обрадовался, что он от него избавится» [Там же]; а один из королей, которому он оказал неоценимую помощь в дороге, приказал всем своим подданным «...в него стрелять, его колоть или рубить – лишь бы он каким-нибудь образом не проник в его замок» [Там же].

В рамках романного сюжета Дороти с детства чувствует себя не такой как остальные дети в семье Уэллвудов: «Дороти знала, что она не похожа на Тома, и всегда чувствовала себя как бы на краю человеческой общности. Другая. Она

всегда думала, что все дети ощущают себя “другими”. Всегда чувствовала, что она раздражает Олив. Но раньше объясняла это тем, что Олив слишком всепоглощающе любит Тома, и у нее не остается любви для Дороти. Но, может быть...» [Байетт 2012: 433].

В связи с этим представляет значимый интерес и неслучайная ассоциативная параллель между своей сказкой и жизненными реалиями семьи, которая моментально возникает в сознании Дороти после раскрытия семейной тайны о происхождении детей. Примечательно, что в этом случае сказка Дороти представлена на страницах романа небольшим редуцированным фрагментом, что позволяет читателю «Детской книги» максимально быстро ознакомиться с деталями ее сюжета, которые до этого никак не были отражены в романном тексте:

«Ей вспомнилась написанная для нее сказка. Про оборотней: про человечков, деловито суесящихся по хозяйству. Они вешают шкурки животных на крючок в кухне, потом надевают их, становятся наполовину ежиками, убегают и пропадают в кустах и канавах.

Виолетта деловито суетилась по хозяйству. Она по натуре была домовита, как ежихи-женщины в фартучках, обитающие в подземных кухнях сказки Дороти» [Там же].

Ввиду этого Дороти приходит к выводу, что Виолетта Гримуит, сестра Олив, вероятно, является ее настоящей матерью, а сказочные ежики-оборотни – ключ к разгадке семейной тайны, которая также явно стала будоражить детские умы в семье Уэллвудов в последующие годы.

Заметим, что особое внимание в обеих сказках заслуживает именно сюжетообразующий мотив трансформации облика персонажей, который широко распространен в легендах, преданиях и сказках разных народов мира [Сказочная энциклопедия 2005: 356]: в России – «Царевна-лягушка», в Великобритании – «Рейнардин», в Германии – «Осел-оборотень», в Японии – «Жена-цапля» и др. Здесь требуется оговорить, что в современном

литературоведении не согласован терминологический аппарат, отражающий данный феномен. По этой причине разными исследователями выделяется ряд терминов: «оборотничество» [Неклюдов 2015: 9], «оборачивание» [Галай, Жучкова 2014: 51 – 52], «ведовство» [Там же: 51], «превращение» [Антонов 2015: 15]. Некоторые же исследователи не разграничивают данные понятия и отдают предпочтение или термину «оборотничество», или термину «превращение».

В нашей работе мы придерживаемся позиции Д. И. Антонова, который считает, что «о материальных аспектах оборотничества зачастую невозможно судить; гораздо легче развести понятия “оборотничество” и “превращение”, если определить первое как обратимую и / или многократную трансформацию облика, а второе – как необратимую / разовую метаморфозу» [Там же]. Так, для сказки братьев Grimm характерно единоразовое, необратимое превращение главного персонажа из облика полуежа и получеловека в молодого мужчину, в то время как для персонажей сказки Дороти свойственно многократное обретение полуежиного и получеловеческого вида. Многократный, но идентичный процесс трансформации внешнего облика многих персонажей сказки, написанной Олив, указывает на ее аллюзивную связь с немецкой сказкой. Это отражено уже в первом фрагменте сказки Дороти, который появляется в редуцированном виде на страницах романа: «...даже человеческий ребенок мог внезапно, за несколько секунд, превратиться в ежика и спрятаться в опавших листьях» [Байетт 2012: 117].

Неотъемлемым атрибутом анималистического облика персонажей в обеих сказках фигурирует ежиная шкурка, что обусловлено внутритекстовыми и внетекстовыми факторами. Появление на свет Ганса-ежика в бездетной семье в таком облике изначально запрограммировано внутритекстовой ситуацией, согласно которой его будущий отец в порыве сильного негодования высказывает со злостью пожелание, адресованное своей жене: «Хоть ежа, да роди мне!» [Гримм, Гримм 1895: http://az.lib.ru/g/grimm/text_1080.shtml].

Эмоционально-экспрессивное обращение к супруге, выраженное в императивной форме, выступает своего рода неосознанным заклятием, которое в дальнейшем лишь наполовину проявляется во внешности ребенка, так как родившая его женщина не желала подобной участи своему будущему чаду. В сказке Дороти трансформирующиеся облики персонажей-оборотней определяются внетекстовыми реалиями, существующими лишь в рамках романного повествования, но непосредственно влияющими на сказочный сюжет: ежиные шкурки-плащи символизируют защитную оболочку, которая коррелирует со взрослыми обитателями «Жабьей просеки» и их многолетним молчанием о тайне рождения детей для сохранения утопического жизненного уклада всех обитателей усадьбы. Таким образом, тайны «Жабьей просеки», проецируемые Олив на плоскость сказочного сюжета, создают межтекстовую связь между принимающим романном текстом и вставной сказкой дочери Олив.

М.-Л. фон Франц отмечает, «...если человеку приходится жить в звериной шкуре, это является признаком того, что на него наложено заклятье и что его жизнь складывается не так, как нужно» [Франц 2007: <https://unotices.com/book.php?id=84404&page=16>]. Неосознанное заклятие, озвученное отцом в сказке братьев Гримм, отрицательно сказывается на развитии дальнейшей судьбы Ганса-ежика, который лишается возможности жить полноценной жизнью простого человека. Сказка Дороти в романе зеркально преломляет реальность «Жабьей просеки», которая изначально была смоделирована Олив согласно ее представлениям об идеальной семье, где все должны жить в границах ею придуманного мира и где все должно быть подчинено ее желаниям. Подобная эгоистическая позиция главной героини романа не позволяла ее близким выстраивать жизненный путь в соответствии с собственными устремлениями, словно их пленили колдовские чары.

В связи с этим заметим, что персонажи-оборотни неслучайно появляются в этой сказке дочери Олив, ведь, как отмечает Т. А. Новичкова [Новичкова

1995: 449], люди могут переживать кошмар оборотничества не по своей воле. Особенно остро в романе доминирующую позицию матери ощущает Дороти: Олив хочет выстраивать не только сюжет ее сказки, влияя на развитие персонажной истории Пегги, но и воздействовать на личный выбор дочери. Дороти осознает, что позиция матери идет вразрез с ее реальными желаниями, ее взглядами и ожиданиями относительно своей жизни: «Она [Дороти. – *Е.М.*] довольно рано отказалась поддерживать игру, затеянную Олив, – жить в волшебной сказке, а не на твердой земле, где ходят поезда, где люди держат трудные экзамены. Олив хотела любить Дороти-ежика, а Дороти хотела быть человеком, и притом взрослым» [Байетт 2012: 503].

Утрата способности приобретать анималистический облик являет собой значимую веху персонажных историй. Она знаменует прекращение разрушительного воздействия на героев извне, которое задавало отрицательный вектор развития персонажной истории Ганса-ежика и, программируя отрицательную динамику развертывания истории Пегги, деструктивно преломлялось на жизненном сценарии Дороти.

В сказке «Ганс – мой ежик» изменение первичного облика главного героя на человеческий непосредственно связано с его женитьбой – одним из значимых переходных обрядов – мужской инициацией, благодаря которой устанавливается связь с другим родом [Мелетинский 1995: 226]. Е. М. Мелетинский [Там же], исследующий миф, указывает, что инициация может включать символическую временную смерть, представляющую собой ликвидацию старого состояния и перерождение индивида в совершенно новом качестве. Данное размышление актуально и для рассматриваемых нами сказок, так как, согласно В. Я. Проппу [Пропп 2000: 20], обряды и мифы являются досказочными образованиями, посредством которых можно объяснить сказку¹⁴. Таким образом, Ганс-ежик, сбросив шкурку перед первой брачной ночью,

¹⁴ Е. М. Мелетинский и В. Я. Пропп занимались исследованием фольклорной сказки, что актуально для нашего диссертационного исследования, так как сказка братьев Grimm «Ганс – мой ежик» является авторской переработкой именно фольклорной сказки.

претерпевает телесную трансформацию, а дальнейшее ее сжигание стражниками снимает с него заклятие, символизируя смерть персонажа в прежнем облике (ведь без шкурки невозможно обрести старый облик) и его окончательное перерождение в ином физическом качестве.

В сказке Дороти главная героиня утрачивает способность перевоплощения в ежика и одновременно с этим лишается возможности перехода в тайный мир под корнями дерева, обнаружив вместо своей волшебной шкурки-плащика шкурку от умершего ежика:

«...Шкурка была на месте. Заскоружлая и пыльная. Пегги наклонилась, подняла шкурку и увидела, что это не ее ежиный плащик. Точнее, и он, и не он. Это был ежик, настоящий ежик, давно умерший и высохший, так что от него осталась только шкурка. <...>.

И больше ничего» [Байетт 2012: 649].

Заметим, что данный сказочный фрагмент неслучайно маркируется курсивом и отделяется небольшим отступом от принимающего романного текста в отличие от ранее рассмотренных нами редуцированных фрагментов сказки Дороти. Выделяя этот фрагмент полиграфически, А. С. Байетт акцентирует внимание читателя на том, что он является семантически значимым для восприятия персонажной истории Дороти в романном повествовании. Так, смерть ежика символизирует смерть «старой» Пегги, в то время как ее возвращение из странствий репрезентует «новую», ментально и духовно перерожденную героиню. В романном сюжете повзрослевшая Дороти достойно проходит через своеобразную «инициацию», крайне сложную для женщины Викторианской Англии: чтобы стать врачом, она покидает родной дом в «Жабьей просеке» и поступает в Лондонскую женскую школу медицины. По возвращении домой Дороти обнаруживает, что тот мир, который был ей знаком с детства, уже не существует, равно как нет и той, «старой», Дороти, поскольку вступление в самостоятельную взрослую жизнь привело к глубокой внутренней трансформации.

Необходимо отметить, что в сказке Дороти теряют способность трансформироваться и остальные персонажи. Это связано с тем, что, будучи «авторской», эта сказка содержит элемент саморефлексии Олив по поводу семейной тайны о происхождении Дороти, которая просочилась наружу благодаря Хамфри. На момент пребывания Дороти в Германии, где произошла встреча с настоящим отцом, Олив в письме отправляет дочери продолжение сказки.

Отметим, что в романном тексте этот сказочный фрагмент представлен в редуцированном и не маркированном виде, так как выполняет вспомогательную функцию – с его помощью мать на языке сказочных символов пытается сообщить дочери, что уже осведомлена о случившемся: «У миссис Хиггелль [прототип самой Олив в сказке Дороти. – *Е.М.*] украли ежиную шкурку-плащ, а с ним и волшебство. Шкурка лежала сложенная в потайном ящике, но миссис Хиггелль пришла домой и увидела, что окно распахнуто, а колючий плащик исчез» [Там же: 517]. Более того, Олив понимает, что эта правда разрушила в глазах дочери идеальный мир «Жабьей просеки» и непременно в недалеком будущем затронет жизненные истории и других ее обитателей, о чем сообщается в продолжении этого редуцированного фрагмента сказки: «И все ее слуги и домочадцы – мышиный народец, лягушачий народец, лисята – тоже потеряли способность превращаться, потому что исчезла колючая оболочка» [Там же].

Заметим, что во время написания письма, Олив не представляла еще в полной мере, что конкретно ее дочь и другие дети знают о своем рождении. Поэтому редуцированный эпизод сказки выполняет предуведомительную функцию в романе, ведь в финале «Детской книги» откроются все тайны, хранимые Олив. Так, станет известно, что Олив и Хамфри – настоящие родители лишь для Тома Уэллвуда, а родителями остальных детей, которые изначально также считали себя детьми четы Уэллвуд, являются: Олив Уэллвуд

и Ансельм Штерн – родители Дороти, Виолетта Гримуит и Хамфри Уэллвуд – родители Филлис и Флориана.

Сказка, представляющая основные вехи в жизни Дороти, показательна и своим финалом, в котором смоделирована дальнейшая персонажная история девушки. Жадно читая последние строки своей сказки, Дороти с ужасом обнаруживает, что *«Пегги пошла обратно по тропинке в длинной, тяжелой юбке, холодный ветер бесцельно шарил в ветвях деревьев, свет рассеивался просто так и ничего особенного не освещал, и птицы не пели»* [Там же: 649]. С потерей доступа в волшебное царство под корнями дерева, которое олицетворяет «Жабью просеку», Пегги вынуждена отправиться назад в большой мир и остаться там безвозвратно. Дороти, осознав, что в родительском доме «у нее ничего не осталось» [Там же], в финале романа насовсем отрывается от некогда существовавшего беззаботного детского царства «Жабьей просеки», зыбкая идиллия которого оказалась нещадно разрушена чередой трагических событий: раскрытие семейной тайны, смерть Тома и гибель во время Первой мировой войны Гарри и Робина.

В этой связи небезынтересен и существенный семантический сдвиг, отличающий финал сказки Дороти от ее претекста. Для сказки братьев Гримм характерен счастливый конец, который ознаменован воссоединением Ганса-ежика со своей семьей, восстанавливающий семейную идиллию: «Однако же Ганс дал отцу возможность себя узнать; и тот радовался встрече с сыном, и поехал с ним вместе в его королевство» [Гримм, Гримм 1895: http://az.lib.ru/g/grimm/text_1080.shtml]. В сказке Дороти читатель наоборот наблюдает финал, который проецируется на личную историю Дороти и ее взаимоотношения с Олив – молодая девушка максимально ограничивает контакты с матерью, которая наказана за свой эгоизм полным одиночеством. Под воздействием романной истории сказка Дороти приобретает именно плохой конец, что не свойственно сказочному жанру.

Таким образом, благодаря межтекстовому взаимодействию со сказкой братьев Гримм «Ганс – мой ежик», рассмотренная нами вставная «приватная» сказка Дороти указывает на магистральные жизненные события дочери Олив, освещает ключевые обстоятельства сюжетной коллизии романа, затрагивающей судьбы всех членов семьи Уэллвудов, а также является ярким примером жанрового синтеза немецкой народной сказки «Ганс – мой ежик» и ее драматологической вариации.

3.2. Сказка Тома Уэллвуда «Том-под-землей» как смысло- и структурообразующая доминанта «Детской книги»

Фрагментарная «приватная» сказка Тома Уэллвуда, названная «Том-под-землей» (“Tom Underground”), написана Олив для своего любимого сына. Она повествует историю отважного принца Томаса. Он отправился по настоянию королевы светлых эльфов через расселину утеса под землю, в царство теней для поиска собственной тени, которую похитила огромная крыса и утащила через нору во владения королевы темных эльфов, когда Том был еще младенцем.

Сказка Тома не случайно занимает доминирующую позицию в иерархии сказочных вставных текстов романа. Обладая наибольшим объемом, она подается в романе как литературное произведение в стадии его созидания – Олив переписывает фрагменты, изменяет имена героев, вводит новых персонажей, а в конце романа даже меняет ее жанровую атрибуцию, превратив сюжет сказки Тома в театральную пьесу. В связи с этим вполне закономерной выглядит на страницах романа рефлексия по поводу тех или иных нюансов этого произведения.

Другой существенной особенностью сказки Тома является ее композиционное расположение внутри романа. Пронизывая весь романский текст, она демонстрирует максимально тесное взаимодействие с ним. Сказочная история Тома появляется на страницах романа в части «Начала»:

Олив начинает создавать сказку, когда Том – еще совсем маленький мальчик. Иногда сын выступает «соавтором» матери, помогая придумывать развитие сюжетной линии своей сказочной истории, что отражается во фрагментарных редуцированных вкраплениях сказки, изредка появляющихся в этой части «Детской книги». По мере взросления Том отстраняется от создания сюжета и примеряет на себя лишь роль постоянного читателя. Данный жизненный период Тома совпадает с интенсивным развитием писательской карьеры Олив. Эти обстоятельства находят отражение и в состоянии сказки: в тексте романа начинают активно появляться объемные текстовые фрагменты сказки, композиционно размещенные во второй части «Детской книги», озаглавленной «Золотой век». В третьей части «Серебряный век» текстовые сказочные фрагменты находят свое логическое продолжение в одноименной пьесе «Том-под-землей», ставшей губительной для 27-летнего сына Олив.

Принципиально важное значение при анализе данной сказки для нас представляет аллюзивная составляющая ее образной системы, посредством которой выстраивается интенсивный интертекстуальный диалог с принимающим романским текстом. Остановимся подробнее на этом аспекте.

Прежде всего, обращает на себя внимание пластичная природа номинации главного персонажа сказки. По мере развития сюжета наблюдается несколько вариаций имени принца – «Ланселин» (“Lancelin”), «Томас» (“Thomas”), «Том» (“Tom”). Заметим, что имена «Томас» и «Том» представляют собой эксплицитные аллюзии, отсылающие непосредственно к принимающему романскому тексту с именем «адресата» этого сказочного сюжета – Тома Уэллвуда, в то время как имя «Ланселин» является имплицитной аллюзивной единицей и читателю необходимо полагаться на свои ментальные способности для раскрытия ее семантической нагрузки.

На ранней стадии написания сказки главный персонаж носит два имени – «Ланселин» и «Том», о чем упоминается в принимающем романском тексте: «Оказалось, что герой Тома, которого иногда звали тоже Том, а иногда –

Ланселин, искал свою тень, и этим поискам не было видно конца» [Байетт 2012:117]. Позднее данный редуцированный фрагмент выливается в маркированную текстовую форму на страницах «Детской книги», где главный персонаж именуется только Ланселином [Там же: 201 – 203]. Это происходит в связи с тем, что Олив переписывает часть сказки Тома, как и другие private сказки, принадлежащие ее детям, чтобы их можно было выпустить в печать.

Особый интерес в этом текстовом фрагменте вызывает аллюзивное имя главного персонажа – «Ланселин», вызывающее в читательской памяти ассоциации с именем знаменитого героя артуровского цикла – Ланселота Озерного (“Lancelot of the Lake”)¹⁵. Примечательно, что в 1896 году М. Лот впервые выдвинул гипотезу о вероятной корреляции данных антропонимов: «Не вызывает сомнений, что имя Lancelin повлияло на изменение формы кельтского имени [Lancelot. – *E.M.*], успешную реконструкцию которого никому не удалось выполнить до сих пор» [Цит. по: Loomis 1997: 91]. Эта гипотеза нашла подтверждение уже в наше время в исследовании Р. Бромвич. Резюмируя труды своих коллег по вопросам этимологии имени Lancelot, она [Trioedd Ynys Prydein: The Traids of the Island of Britain 2014: 408] обращает внимание на тот факт, что данное имя является вариантом бретонского антропонима Lancelin, что выявляется на морфемном уровне сменой аффикса -in на аффикс -ot.

Не менее важным для нас представляется и замечание М. Лота (см.: [Loomis 1997: 91]) о том, что Lancelin в германском языке оказывается уменьшительно-ласкательной формой ряда имен. Таким образом, в плоскости рассматриваемой сказки данное имя несет определенную субъективно-

¹⁵ Ланселот Озерный (англ. Lancelot of the Lake, фр. Lancelot du Lac) – один из героев артуровских легенд, а впоследствии и европейских рыцарских романов: «Рыцарь в тележке» («Le Chevalier de la charrette») Кретьена де Труа (XII в.), «Вульгата» («Vulgate»), написанная анонимным автором и состоящая из пяти частей (XIII в.), «Смерть Артура» (Le Morte Darthur) Томаса Мэлори (XV в.) и др. Сюжеты произведений включают похищение и воспитание Ланселота Владычицей Озера, любовные перипетии Ланселота, связанные с супругой короля Артура – королевой Гиневрой, поиски им Грааля, раскаяние и смерть Ланселота. [Merriam-Webster’s Encyclopedia of Literature 1995: 657], [Згурская 2008: 29].

оценочную нагрузку и эмоционально-экспрессивную окраску, что влияет на восприятие образа персонажа в целом. С одной стороны, оно соотносится с образом не беззащитного малыша-принца, а доблестного рыцаря, совершающего подвиги, каким в читательском сознании закрепился образ Ланселота; с другой стороны – отражает личностное отношение персонажей и автора к главному герою: «Жил-был малютка-принц, долгожданное и всеми любимое дитя, и все считали его – может быть, потому, что его рождения так долго ждали во дворце – безусловно прекрасным и замечательно умным» [Байетт 2012: 201].

Особенности номинации персонажа позволяют усмотреть и аллюзивную сюжетную параллель, сопряженную с историей Ланселота, когда его во младенчестве похищает фея Вивьен, Владычица Озера, и забирает к себе в подводный замок. Заметим, что в инкорпорированном текстовом фрагменте аллюзия на данную сюжетную линию не получает полносюжетной реализации, что связано с особенностями фрагментарной реализации сказки в романе. Так, мы узнаем, что у малютки-принца, лежащего в кроватке, крыса похищает тень и исчезает с ней в темноте. Но далее в романном повествовании сообщается, что Олив не смогла придумать четко оформленный сюжет, и потому данный фрагмент не получил последующего полноценного текстового продолжения. Он остается лишь в виде зачина ненаписанной сказки, предназначенной для широкой читательской аудитории. Однако этот нереализованный сюжет эхом отзывается в перипетиях персонажной сказки Тома «Том-под-землей»:

«– Ты не от рождения лишен тени, – произнесла эльфийская королева. – Ее у тебя похитили, когда ты был в колыбельке, – похитила огромная крыса, она отгрызла твою тень острыми зубами и осторожно унесла к себе в нору. Крысиные норы есть повсюду, даже во дворцах, они ведут под землю, вниз, вниз, в мир теней, где королева темных эльфов тклет из них сети, чтобы уловлять смертных людей и прочих тварей. Твоя тень

спрятана в сундуке, в темном чертоге, куда отнесла ее крыса, осторожно сжимая в зубах, через туннели и коридоры» [Там же: 268].

Именно посредством данного текстового фрагмента складывается своеобразный аллюзивный сюжетный пазл, где деяние крысы соотносится с тем, что совершила фея Вивьен, а подводный замок – с погруженным во тьму чертогом подземелья королевы темных эльфов.

Проведенная аллюзивная параллель указывает на межтекстовое взаимодействие между сказочными фрагментами разной природы: сказка «Том-под-землей» является приватной и предназначается только для Тома, в то время как сказка о Ланселине изначально задумывается Олив для чтения широкой читательской публикой. Тем не менее, обозначенная Олив в начале «Детской книги» идея публичности приватной истории терпит фиаско и не получает последующей реализации в романном тексте – героиня-писательница не знает, как дальше развивать сюжетную линию сказки о Ланселине. Однако в конце романа эта идея переносится на «приватную» сказку Тома и воплощается в реальность после смены ее жанровой доминанты: сказка «Том-под-землей» модифицируется в одноименную театральную драму

В свете рассматриваемой аллюзивной номинации небезынтересным оказывается и еще один ее отзвук: значительно позже в принимающем романном тексте в персонажной истории повзрослевшего Тома Уэллвуда опять появляется образ Ланселота, но уже благодаря усложненной интермедальной аллюзии на картину Берн-Джонса, изображающей спящего Ланселота, которая произвела сильное впечатление на Тома в 1900 году на Всемирной выставке в Париже. Том, глубоко тронутый умиротворением, исходящим от картины, внезапно захотел скрыться от столичной суеты и вернуться в отличающуюся спокойствием и размеренным жизненным укладом «Жабью просеку», где находились его любимый лес и древесный дом, которые стали неотъемлемой частью его представления об идеальной жизни. Данная картина иносказательно коррелирует с психологическим состоянием юноши, все больше уходящего от

жизненной реальности в выдуманный Олив сказочный мир: «“Зеленая столовая” понравилась Тому [помещение в здании Музея, где проходил бал. – *Е.М.*]. Она была похожа на его видение о спящем Ланселоте – выдуманный мир, более реальный, чем жесткие воротнички и начищенные ботинки» [Там же: 463].

Заметим, что номинация главного сказочного персонажа помогает дифференцировать сказочные фрагменты – «публичный» и «приватный»: в текстовом фрагменте [Там же: 265 – 272], представленном как итоговая версия зачина сказки «Том-под-землей», которая до этого момента появлялась только в редуцированной форме, главный персонаж уже именуется «Томасом». Данный антропоним, также обладая широким аллюзивным спектром, является знаковым в восприятии многоступенчатой композиции «Детской книги» и персонажной истории сына Олив.

С одной стороны, активно фигурируя в финальной полнотекстовой версии зачина сказки сказочный антропоним «Томас» совпадает с полным именем сына Олив, которое появляется в романном тексте только один раз при датировании его рождения: «Зимой 1882 года, на рождественской неделе, Питер заболел крупом и умер. В ту же неделю родился Томас Уэллвуд» [Там же: 50]. Подобная идентификация «поддержана» на уровне основного романного повествования, ведь в дальнейшем жизненная линия Тома будет воспроизводить основные сюжетные события его персонажной сказки, о чем пойдет речь ниже.

С другой стороны, сказочный антропоним «Томас» корреспондирует и с литературными предпочтениями Олив: «Наверное, у каждого писателя есть фразы-талисманы, воплощающие силу, внутреннюю природу писательства. Свой талисман Олив позаимствовала из баллады о верном Томасе...» [Там же: 198]. Верный Томас (True Thomas) – герой знаменитой шотландской баллады¹⁶,

¹⁶ “Thomas Rymer and the Queen of Elfland” (также “Thomas the Rhymer”, “Thomas Rymer”) – старинная народная шотландская баллада, которая в 18 веке была впервые

которого забирает к себе под гору эльфийская королева. Примечательно, что ключевым маркером к распознаванию аллюзии на вышеупомянутое старинное произведение является именно отдельная языковая единица текста сказочного зачина – антропоним «Верный Томас» – так однократно именуется королева светлых эльфов главного персонажа своей сказки [Там же: 268].

В связи с этим в сказочном зачине обнаруживаются еще два ярких аллюзивных маркера, отсылающих к истории героя баллады. Автор прибегает к прямому указанию на источник этой аллюзии, предваряя появление сказочного фрагмента в романном тексте цитатой из баллады и рефлексией о том, каким образом это многовековое произведение повлияло на создание «Тома-подземлей».

Так, в романном тексте в качестве характерной особенности творчества Олив указывается ее стремление обращаться к произведениям других авторов: «Она и для сказок детей брала кое-что у других сказочников – ее собственный Томас-рифмач встречал королеву эльфов в юбке из шелка зеленой травы...» [Там же: 200]. Ввиду того, что зачин сказки переписывался несколько раз, в итоговом вставном тексте мы все-таки наблюдаем однотипное развитие сюжетной линии, но замечаем изменение, касающееся материала детали художественного образа эльфийской королевы: “...*the sweeping skirt* [здесь и далее выделено нами. – *Е.М.*] *of its rider was grass-green velvet...*” [Byatt 2009: 197] – «...*юбка всадницы – из бархата, зеленого, как трава...*» [Байетт 2012: 267].

записана А. Гордон из Абердина, позднее известной под фамилией Браун, по просьбе друга ее семьи А. Фрейзера-Тайтлера [Britain and Italy in the Long Eighteenth Century 2010: 91]. В конце 19 века благодаря профессору английской литературы из Гарварда Ф. Дж. Чайлда и его многотомному собранию “The English and Scottish Popular Ballads” (1882-98) стало известно, что “Thomas Rumer”, указанный под номером 37 в первом томе, имеет несколько версий [The English and Scottish Popular Ballads 2003: 317 – 329]. В романе «Детская книга» А. С. Байетт обращается именно к версии баллады А. Браун, опубликованной Ф. Дж. Чайлдом под номером 37А. Также следует отметить, что в тексте перевода романа на русский язык главный герой баллады именуется «Верный Томас» и «Томас-рифмач», хотя в англоязычном тексте данный персонаж только носит имя “True Thomas” («Верный Томас»).

Здесь нельзя не отметить и еще один художественный образ, который соотносится с королевой эльфов баллады, что расширяет диапазон интертекстуальных связей «Детской книги»: на празднике Летней ночи 1895 года Олив, исполняя королевскую партию Титании в шекспировской пьесе «Сон в летнюю ночь» (“A Midsummer Night’s Dream”), облачается в наряд из плиссированного оливкового шелка. Примечательным представляется и тот факт, что до этого события в вечернем туалете Олив присутствует платье из зеленого шелка с «травянисто-зеленой нижней юбкой» [Там же: 90] (“grass-green underskirt” [Byatt 2009: 66]).

Данные детали являются текстовыми маркерами, анонсирующими наличие аллюзивных параллелей между сюжетной линией баллады и «Детской книги», а также интретекстуальный диалог образов – центральной героини романа и эльфийской королевы из старинной баллады: оба женских персонажа, занимая доминирующее положение, провоцируют дальнейшие действия героев, которые должны осуществить переход в иной мир. В балладе Томас безвозвратно отправляется в страну эльфов по настоянию эльфийской королевы; в романном сюжете Том совершает самоубийство, санкционированное публичным представлением его личной сказочной истории, которую Олив превратила в пьесу.

Важной в романном тексте представляется и цитата из баллады, которая появляется в начале «Детской книги», когда оговариваются литературные источники вдохновения Олив. Однако позже ее отзвук мы слышим в сказочном вставном тексте, что особенно очевидно при сопоставлении англоязычных текстовых фрагментов:

Цитата из баллады в “The Children’s Book”	Текстовый фрагмент из “Tom Underground”
For forty days and forty nights He wade thro red blude to the knee,	<i>There were neither sun nor moon in that evenly slate-grey overarching roof. The horse stepped</i>

<p>And he saw neither sun nor moon, But heard the roaring of the sea [Byatt 2009: 147]. (Сорок дней и сорок ночей // Он брел по колено в крови. // И он не видел ни солнца, ни луны, // А только слышал рев моря)</p>	<p><i>forward without hesitation into the bloody tide and walked on, lifting its proud feet delicately. And soon it was in knee-deep, and occasionally breast-deep. <...>. And they [Thomas, The Elf Queen, the horse. – E.M.] went on in this way for what seemed to Thomas not hours, nor days, but weeks, with a sullen water-roaring in his ears... [Byatt 2009: 200].</i> (В грифельно-серых, низко нависших небесах не было ни солнца, ни луны. Лошадь, не колеблясь, ступила в кровавый прибой и пошла вперед, изящно поднимая гордые ноги. Скоро кровь уже дошла ей до колена, а временами была и по грудь. <...>. И так они продолжали свой путь, и Томасу казалось, что он длится уже не часы или дни, но недели, и лишь шум воды не переставая гремел в ушах... [Байетт 2012: 270])</p>
---	---

В данном случае своеобразными аллюзивными маячками являются лексические единицы, которые составляют цитатное словосочетание (“*neither sun nor moon*”), заимствованное Олив из баллады, а также синонимы (“*wade thro*” – “*walked on*”) и синтаксически преобразованные синонимические конструкции (“*For forty days and forty nights*” – “*what seemed to Thomas not hours, nor days, but weeks* [выделено нами. – E.M.]”; “*red blude to the knee*” – “*...the bloody tide <...> knee-deep...*”; “*But heard the roaring of the sea*” – “*a sullen water-roaring in his ears*”).

Примечательно, что образ шумящей воды, который появляется в сказочном зачине, играет роль еще одной «скрепы», связывающей балладу с

основным романном текстом, так как Томас Уэллвуд в конце «Детской книги» перед тем как совершить самоубийство также слышит шум воды: «...и воды Ламанша налетают на берег со свистом <...>. Вода шумит, ветер шумит, камни шумят. Том сидел в этом шуме и смотрел на волны...» [Байетт 2012: 725]. Заметим, что образ шумящей воды во всех трех сюжетах (баллада, романский текст и вставная сказка) возникает перед тем, как главные герои (Верный Томас, принц Томас, Том Уэллвуд) покидают мир людей.

Выявленные аллюзивные маркеры представляют собой «верхушку» огромного «аллюзивного айсберга» сказочного зачина «Тома-под-землей», указывающую на наличие многочисленных семантических параллелей со старинной шотландской балладой. Непосредственное обращение к тексту баллады позволяет усмотреть дублирование ее сюжетной модели с рядом творчески преобразованных повествовательных и художественных деталей. Об этом свидетельствуют коррелирующие друг с другом англоязычные фрагменты сказочного зачина и цитаты из баллады, что представлено ниже в таблице:

Цитаты из баллады А. Браун “Thomas Rymer”	Текстовые фрагменты из “Tom Underground”
True Thomas lay oer yond grassy bank [A Scottish Ballad Book 2015: 24] (Верный Томас прилег вон там на травянистом берегу)	<i>He sat on the turf...</i> [Byatt 2009: 197] (Он сидел на траве... [Байетт 2012: 266])
At ilka tett of her horse’s mane Hung fifty silver bells and nine [ibid]. (На каждой прядке гривы ее коня // Висело пятьдесят девять серебряных колокольчиков)	<i>The horse <...> had</i> [здесь и ниже выделено нами. – Е.М.] <i>ivory-coloured hooves, and a proudly arched neck, with a flowing, heavy mane of fine hairs, into which were woven myriads of tiny silver bells, on crimson threads...</i> [Byatt 2009: 197].

	<p>(...лошадь цвета сливок и серебра; копыта – цвета слоновой кости, шея гордо выгнута, а в тяжелую волнистую гриву вплетены мириады крохотных серебряных колокольчиков на алых нитях [Байетт 2012: 267])</p>
<p>True Thomas he took off his hat, And bowed him low down till his knee [здесь и ниже выделено нами. – Е.М.] [ibid, p. 25] (Верный Томас – он снял свою шляпу // И низко поклонился)</p>	<p><i>He stood up, and gave a little formal bow,</i> <i>which seemed the right thing, and stood</i> <i>shadowless next to the shadowless pair</i> [Byatt 2009: 198]. (Он встал и вежливо склонил голову – ему показалось, что это будет правильно, – и продолжал стоять, не отбрасывая тени, рядом с лошадью и всадницей, у которых тоже не было теней [Байетт 2012: 267])</p>
<p>“I am but the queen of fair Elfland” [ibid] («Это я, но я королева страны светлых эльфов»)</p>	<p><i>“I am the Queen of Elfland, and we cast</i> <i>no shadows...”</i> [Byatt 2009: 198]. («Я королева страны эльфов, мы не отбрасываем тени» [Байетт 2012: 268])</p>
<p>She turned about her milk-white steed, And took True Thomas up behind, And aye whenever her bridle rang, The steed flew swifter than the wind [ibid]. (Она развернула своего молочно-белого коня // И посадила Верного Томаса за собой, // И всякий раз,</p>	<p><i>So he stretched up, and took her hand,</i> <i>which was cool and dry, and swung easily</i> <i>into the saddle behind her, and put his</i> <i>arms around her fine waist <...>.</i> <i>And the horse leaped out of the mound, and</i> <i>went like a wind...</i> [Byatt 2009: 199]. (И он потянулся кверху, взял руку, которая оказалась сухой и прохладной,</p>

<p>когда звенела уздечка, // Конь скакал быстрее ветра)</p>	<p>легко вскочил в седло позади королевы эльфов, обхватил руками тонкий стан <...>.</p> <p>И лошадь оттолкнулась от холмика и полетела, как ветер... [Байетт 2012: 269])</p>
<p>Until they came to a garden green [ibid] (Пока они не добрались до зеленого сада)</p>	<p><i>And they rode away fast, across that kingdom, and into strange lands, and stopped for a while by the gate of an orchard</i> [Byatt 2009: 199].</p> <p>(И они стремительно поскакали, пересекли королевство и вступили в незнакомые земли, и ненадолго остановились у ворот некоего сада [Байетт 2012: 269])</p>
<p>‘Some of that fruit let me pull to thee.’ ‘O no, O no, True Thomas,’ she says, ‘That fruit maun not be touched by thee, For a’ the plagues that are in hell...’ [ibid].</p> <p>(«Немного тех плодов сорву я для тебя». // «О нет, о нет, Верный Томас», – говорит она, // «Ты не должен касаться этого плода, // Ибо все муки ада...»)</p>	<p><i>The Elf Queen told Thomas he must not pluck the fruits, which hung invitingly on the boughs, because they looked fair, and were foul, and would poison him</i> [Byatt 2009: 199].</p> <p>(Эльфийская королева сказала Томасу, что он не должен срывать эти плоды, призывно кивающие с ветвей, ибо они кажутся прекрасными, а на самом деле опасны и смертельно ядовиты для него [Байетт 2012: 269])</p>
<p>‘But I have a loaf here in my lap, Likewise a bottle of claret wine, And now ere we go farther on,</p>	<p><i>But she gave him a milky cake from a bag at the saddle-bow, and a flask of clear water to drink</i> [Byatt 2009: 199].</p>

<p>We'll rest a while, and ye may dine' [ibid].</p> <p>(«Но здесь на коленях у меня есть хлеб, // а также фляга красного вина, // И прежде чем отправимся мы дальше в путь, // Мы отдохнем немного, и ты можешь поесть»)</p>	<p>(Но она достала из седельной сумы и дала ему пирог, замешенный на молоке, и фляжку чистой воды для питья [Байетт 2012: 269])</p>
<p>'That is the road to fair Elfland, Whe[re] you and I this night maun [ibid, p. 26]</p> <p>(«Вот путь в страну светлых эльфов, // Куда ты и я должны отправиться этой ночью»)</p>	<p><i>“And here we must part, for although I live under the hill, I cannot go with you nderground, where you must now go. I will give you my satchel of food, and the water bottle which was filled at the spring in my orchard, where I hope in time you will come. The right way in—one of the ways in, for there are many—is through the central one of those three slits you see in the cliff-face. You must wind your way in and down, in and down to where the Dark Elf and the rat are waiting...” [Byatt 2009: 200].</i></p> <p>(«И здесь мы должны расстаться, ибо я, хоть и живу под холмом, не могу пойти с тобою под землю, куда ныне лежит твой путь. Я дам тебе свой мешок с едой и фляжку с водой из источника в моем саду, куда, я надеюсь, ты придешь в свое время. Нужный тебе путь – один из них, ибо их много – пролегает через среднюю</p>

	из трех расселин, которые ты видишь на отвесной стене утеса. Ты должен идти все вглубь и вниз, вглубь и вниз, туда, где ждут королева темных эльфов и крыса» [Байетт 2012: 271])
--	--

Небезынтересным оказывается и тот факт, что вставной сказочный зачин воспроизводит видоизмененные основные сюжетные вехи баллады за исключением ее финала. Это объясняется тем, что баллада является цельным, завершенным произведением, а вставной сказочный фрагмент подразумевает дальнейшее развитие сюжетной линии, которая появляется позднее на страницах «Детской книги».

В этой связи представляет интерес композиционная параллель с полнотекстовой «публичной» сказкой «Человечки в домике», которая также знаменуется открытым финалом, но не имеет последующего развития сюжета в основном романном тексте. Это сопряжено с тем, что сюжет этой сказки уже «зеркально» преломил модель «матриархального» типа взаимоотношений Олив со своей семьей, которой главная героиня так и будет придерживаться до конца романного повествования. Вставной сказочный фрагмент «Том-под-землей» с открытым финалом, наоборот, имеет свое логическое продолжение в «Детской книге»: персонажная история Тома Уэллвуда динамична, что находит отражение в последующих вставных фрагментах его сказки.

В дальнейшем продолжение «Тома-под-землей» отслеживается по редуцированным повествовательным вкраплениям и небольшим маркированным вставным текстовым фрагментам, где главный персонаж уже носит антропоним «Том», который по внешней форме соотносится с усеченной формой полного имени сына Олив, именуемого так на протяжении всей «Детской книги». Такая «идентификация» сказочного и романного персонажей не случайна, так как с момента смены номинации сказочного персонажа личная

история Тома Уэллвуда начинает активно преломляться в «зеркале» сказочного сюжета.

Интересно, что на данное изменение номинации принца акцентируется внимание в принимающем романном тексте и в связи с этим показывается рефлексия самой Олив: «Олив неостановимо продолжала писать для него [своего сына Тома. – *Е.М.*] “Тома-под-землей”. Олив надеялась, что его не обидит смена имени главного героя, который из Ланселина стал Томом. Имена героев – такая штука, над которой у писателя зачастую очень мало власти. Том-под-землей не мог бы ни говорить, ни действовать, не обрета правильного имени. Сюжет обретал самые разные восхитительные и пугающие повороты по мере того, как Том-под-землей спускался все глубже и глубже...» [Байетт 2012: 276].

Не удивительно, что данный текстовый фрагмент, следующий сразу же после сказочного зачина, где главный герой называется Томасом, а не Ланселином, может вызвать когнитивный диссонанс у читателя. Однако именно он указывает на синтез двух ранее рассмотренных нами вставных сказочных текстовых зачинов, повествующих о принце Ланселине и принце Томасе. Индикатором этого служит изменение в номинации персонажа: Ланселин становится Томом, который, обратим внимание, только в этом текстовом фрагменте и нигде больше в «Детской книге» именуется также «Томом-под-землей», что в свою очередь является своеобразной интертекстуальной номинативной скрепой, которая теперь связывает две отдельные сказки Олив.

Тем не менее, не будем забывать, что вставной сказочный зачин «Тома-под-землей» в свое время выступил своеобразным текстом-донором для написания Олив сказки про Ланселина, персонажная история которого прервалась на том моменте, когда он находился в колыбельке без тени, которую утатила крыса. Таким образом, два зачина двух разных сказок Олив теперь находят продолжение в основном романном тексте в рамках единого

произведения – «Том-под-землей» и соответственно имеют общее последующее развитие сюжетной линии, сконцентрированной на поисках украденной тени.

Мотив утраченной тени представляет для нас принципиально важное значение при дальнейшем анализе «Тома-под-землей», ведь именно он является ключевым аспектом в восприятии персонажной истории сказочного Тома, а также и самого Тома Уэллвуда в «Детской книге».

С одной стороны, утрата тени и последующие ее поиски сказочным принцем непременно воскрешают в памяти читателя разветвленный корпус сказочно-мифологических и литературных сюжетов, базирующихся на древнейших народных представлениях о тесной взаимосвязи души человека с его тенью [Урванцева 2015: https://books.google.ru/books?id=u_WhCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false]: «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814) А. Шамиссо, «Тень» (1847) Г. Х. Андерсена, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Р. Л. Стивенсона, «Рыбак и его Душа» (1891) О. Уайльда и др.

Как отмечает Д. Д. Фрезер, многие древние народы полагали, что человеческая душа пребывает «в его тени, <...> в его отражении в воде или в зеркале» [Фрэзер 1980: http://ezoteric.polbu.ru/frezer_goldbranch/ch17_xviii.html]; «если тень растоптали, ударили или укололи, наносится ущерб личности ее владельца, а если отделили от него вовсе (в возможность чего он верит), человек умирает» [Там же: http://ezoteric.polbu.ru/frezer_goldbranch/ch17_xv.html]. На этих представлениях основывались многие предписания, направленные на тот факт, чтобы ни самой тени, ни ее отражению ни в коем случае не был бы нанесен какой-нибудь урон или ущерб [Там же: http://ezoteric.polbu.ru/frezer_goldbranch/ch17_xviii.html].

С другой стороны, в персонажной истории Тома Уэллвуда, которая соотносится с сюжетом сказки, «нельзя не учитывать и современные

психологические теории, согласно которым тень символизирует второе «я» – настоящего себя, которым индивид внутренне хочет быть, но не может это себе позволить, потому что встроено в матрицу общества, где заранее расписаны социальные роли и действует негласный принцип их восприятия и оценки» [Мазова 2015а: 71]. Человек с самого раннего детства, впитывая эти роли, постепенно теряет свою индивидуальность, которую, как полагают последователи К. Г. Юнга [Куприянова 2012: 10], можно обрести, лишь осознав скрытые свойства своей личности.

Персонажная история сына Олив являет собой яркую иллюстрацию невозможности обретения индивидом «настоящего себя» из-за давления на него ближайшего социального окружения, что начинается с детства. Изначально, подобно сказочному принцу, который «не видел собственной тени и до поры до времени полагал, что никто не может видеть свою тень, а только чужие» [Байетт 2012: 266], маленький Том Уэллвуд, в отличие от своей целеустремленной сестры Дороти, решившей посвятить себя медицине, не знал, чего хочет получить от жизни. На Тома проецируются свойственные для среднего викторианского класса шаблонные ожидания и надежды его родителей Олив и Хамфри.

Программирование его жизненного сценария, который изначально был сформирован родительской волей и его неспособность противостоять воздействию извне в итоге запускает у Тома глубинный механизм саморефлексии, посредством которого он начинает постепенно осознавать, что его не устраивает реальность, а вместе с тем и вероятное, прогнозируемое школьное будущее.

Очевидным это становится во время подготовки к экзаменам, когда требуется покинуть «Жабью просеку»: «...он старался не думать о том, что будет, если он поступит в Марло. В Лондоне Том чувствовал себя бесплотным, словно его тело на время куда-то исчезало, и он становился лишь призраком, который плыл по воздуху мимо аккуратных домиков Гоуэр-стрит, уворачивался

от кебов на Торрингтон-стрит. Математика, особенно геометрия, усиливала эту отстраненность. Тому хотелось вернуться в “Жабью просеку”. Он непрерывно думал о лесах и древесном доме» [Там же: 237].

Между тем Том в сказке должен принять на себя роль короля, также как и Том Уэллвуд – вступить в жестокий мир взрослых за пределами усадьбы «Жабья просека», для чего требуется пройти через непростую для его тонкой душевной организации своеобразную социально-психологическую инициацию, которая связана именно с поступлением в Марло – элитную закрытую школу для мальчиков. Успешно сдав экзамен, Том начинает крайне активно апеллировать к своим истинным внутренним желаниям, своему второму «я», сущность которого в корне расходится с родительскими установками, что проясняется из его беседы с Дороти: «Том неопределенно сказал, что, конечно, все будет по-другому, и вдруг впервые обратил свой дремлющий ум к вопросу: что должно кончиться с этим новым началом, что он сделал сам себе, выдержав экзамен. Тома переполняли страх и горе, но он никак не мог поделиться этими чувствами с пронизательной и резкой Дороти» [Там же: 248].

В этом ракурсе нельзя не отметить и особенность расположения итогового вставного сказочного зачина «Тома-под-землей» в композиционном построении «Детской книги». Впервые появляясь именно накануне отъезда Тома в Марло в 1896 году, вставной фрагмент тем самым предвещает один из переломных моментов в судьбе сына Олив: в сказочном зачине принц вскоре должен спуститься в мир подземелья. Обыгрываемый мотив спуска в подземелье¹⁷ является актуальным и для жизненной истории самого сына Олив,

¹⁷ Мотив спуска в подземелье наблюдается в ряде сказочных вставных текстов Олив: «Кустарник», «Том-под-землей», сказка Дороти. В финале «Кустарника» и «Тома-под-землей» главные персонажи, оказавшись в подземном царстве, больше не возвращаются в мир людей, что соотносится с судьбой Тома Уэллвуда, который погибает при совершении самоубийства на косе Дандженесса. В финале сказки Дороти главная героиня лишается возможности проникновения в подземный мир в связи с потерей способности трансформироваться в ежика: в романе Дороти не только остается живой в опасные времена Первой мировой войны, но и отрывается от жизненного уклада «Жабьей просеки», что не смог своевременно сделать ее брат.

который осуществляется им в школе Марло в буквальном смысле: спасаясь от постоянного гнета и преследования соучеников, Том случайно обнаруживает убежище в подвале школы – «уходит под землю» [Там же: 277], где погружается в чтение новых фрагментов своей сказки, присланных в письмах материю.

С этого момента развертывание сюжета романного текста происходит в наиболее плотном соприкосновении с сюжетом сказки: Том не может больше влиять на развитие «своей» сказочной сюжетной линии, так как находится далеко от матери, и, наоборот, сама сказка начинает весьма активно оказывать воздействие на дальнейшее развитие его судьбы. Временное спасение от закланной реальности ребенок Олив обретает, не только спрятавшись в подвале Марло, но и отдаваясь полностью чтению своей любимой сказки с ее волшебным миром знакомым ему с детства. Именно это помогает сперва Тому выжить в беспощадном мире Марло, подменяя собой суровую действительность: «Сказка была для него жизненной необходимостью: Том, читающий “Тома-под-землей”, был реален; Том, избегающий попадаться на глаза Хантеру, Том, декламирующий латинские склонения, Том, драящий умывальные тазы и слушающий сальные анекдоты, был симулякром, заводной куклой в форме школьника» [Там же].

Примечательно, что Том Уэллвуд задолго до своего поступления в Марло ощущал нецелесообразность обучения в закрытой школе. Теперь же, в ключе вышеупомянутых событий, его зародившееся желание покинуть стены этого учебного заведения только усиливается, ведь ему приходится ломать себя, чтобы адаптироваться к условиям строжайшей дисциплины, моральной и физической тирании соучеников, что явно не способствует раскрытию индивидуальности Тома, обретению себя настоящего. Такое положение вещей означает, что нахождение в Марло бессмысленно, ведь Том точно также не осознавал свой личностный потенциал и не понимал, чего хочет добиться в жизни, когда еще находился в «Жабьей просеке», где, в отличие от школы,

были созданы идеальные условия воспитания в духе свободы, которую ценили фабианцы. Данный факт соотносится с тем, что озвучивает сказочный Том в новом текстовом фрагменте, недавно присланном ему Олив: *«Я бы отдал что угодно, ну почти, лишь бы увидеть свет дня. Если я не отбрасываю тени при свете факелов и свеч, я с тем же успехом могу не отбрасывать ее при свете солнца»* [Там же: 280].

Однако хрупкий баланс между школьной реальностью и иллюзорным миром сказки, который все же некоторое время Тому удается чудесным образом соблюдать, нарушается в тот момент, когда романский и сказочный сюжеты находятся в предельно тесном, непосредственном соприкосновении. Мальчик читает сказочный фрагмент, в котором саламандр Студенец (“Loblolly”), один из персонажей, предупреждает принца о смертельной угрозе – подземных испарениях, а также и надвигающемся крысином потоке: *«...крысы близко, он их чувствует: тысячи крыс, они лавиной валят по туннелю»* [Там же]. Примечательно, что в этот момент, подобно крысам, Тома Уэллвуда разыскивают в подвальном убежище его соученики, чтобы наказать за неподчинение. Знаменательно, что в этот момент ужас, испытываемый сыном Олив перед Хантером и его шестерками, соизмерим со страхом за свою жизнь, зародившимся у сказочного Тома: *«Боюсь, я никогда не выйду отсюда живым»* [Там же].

Далее, выраженное опасение сказочного Тома, которым прерывается вставной текстовый фрагмент, материализуется уже в реальности Тома Уэллвуда, когда Хантер безжалостно уничтожает в печи страницу за страницей «сказочку для деточек» [Там же]. Нельзя не упомянуть и мгновенно последовавшую, нетипичную реакцию сына Олив, который до этого происшествия никогда не мог за себя постоять в силу своего кроткого характера. Том Уэллвуд, подобно спутнику сказочного Тома – Гаторну (“Gathorn”), который «был хрупкий и бледный <...>. ...считал себя робким, но в минуты опасности выказывал истинную храбрость, хотя и дрожал от страха»

[Там же: 278], швырнул в Хантера лампу Келли, оставив синяк и ожог на лице обидчика, за что и поплатился жестокой физической расправой и сожжением рукописи сказки.

Инцидент в подвале Марло влечет за собой сильнейший психологический слом у мальчика. Символическая гибель рукописи равнозначна в глазах Тома уничтожению его души, его личности. Теперь ему присуще чувство внутренней безысходности, тупика, что коррелирует с персонажной историей главного сказочного героя, который со своими помощниками оказывается в тупиковой шахте и никак не может двигаться дальше.

Возвращаясь домой после всего случившегося, Том погружается в сильную депрессию и теперь акцентирует внимание матери на своей личной драме, связанной непосредственно с утратой рукописного сказочного фрагмента:

«Том сказал только одно, примерно неделю спустя:

– У меня больше нет сказки.

Олив ответила:

– Не расстраивайся. У меня осталась копия. Не переживай. Я все знаю. Это неважно.

– Важно, – сказал Том, ушел и заперся в спальне» [Там же: 285].

С этого момента сын Олив все больше окунается в «мир Зазеркалья», напрочь отказываясь взрослеть. В романном тексте обозначены следующие значимые возрастные этапы: 1900 год – Тому исполнилось восемнадцать лет, когда он бесповоротно отстраняется от социальной действительности, пренебрегая общением с друзьями и близкими, игнорируя подготовку к очередным вступительным экзаменам в Кембридж и отдавая предпочтение лишь беспрестанным лесным прогулкам; 1909 год – ему уже исполнилось двадцать семь лет, однако в его модели поведения ничего так и не изменилось: «Длинноногий Том бежит, бежит деловито и бесцельно. Он почувствовал, что

“сад Англии” на самом деле – в Зазеркалье, шагнул туда и решительно отказался возвращаться. Он не хотел взрослеть» [Там же: 502].

Модель поведения, которой придерживается сын Олив, соответствует одному из психологических архетипов К. Г. Юнга – *puer aeternus*, или «вечный мальчик», ярким литературным воплощением которой является Питер Пэн, герой знаменитой английской сказки Д. Барри [Воглер 2015: <https://books.google.ru/books?id=rLvzCQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>]. Показательно, что в основном романном тексте описана премьера постановки «Питер Пэн, или Мальчик, который не хотел взрослеть» в 1904 году [Байетт 2012: 633], на которой побывал Том Уэллвуд. Молодой человек жестко критикует постановку, выражая свое негодование по поводу спектакля, что, по мнению друга его семьи Августа Штейнинга, вероятно связано с тем, что Том просто «кое-кого узнал» [Там же: 637]. Заметим, что Штейнинг сделал судьбоносные выводы об особенностях натуры сына Олив еще на празднике Летней ночи 1895 года, предположив, что Том хочет «остаться вечным мальчиком» [Там же: 77]. Уже тогда Том заявляет: «Я не хочу отсюда [из усадьбы. – *Е.М.*] уезжать. Хочу все так же быть в лесах... на равнинах... вообще здесь....» [Там же].

Таким образом, мотив «вечного мальчика», актуальный для истории Тома Уэллвуда в его разные возрастные периоды, выступает в качестве внутритекстовой стяжки на протяжении всего романного повествования, а также создает интертекстуальную связь с произведением Д. Барри. На фоне этого важным представляется и персонаж «Тома-под-землей» – Дикий мальчишка (“the Wild Boy”), который вводится Олив в сюжет сказки во время пребывания ее сына в Марло. Этот персонаж воспринимается сказочным Томом как его пропавшая тень, постоянно убегающая от искателей и зрима только на другом конце туннеля. Данный образ ассоциативно соотносится с некогда «свободным» Томом Уэллвудом еще до его поступления в Марло, разгуливающим по окрестностям «Жабьей просеки» и на тот момент не

знавшим, что он хочет достичь в жизни; а после ухода из школы – с вновь «свободным» Томом, который «проводил дни на ногах – в лесах, на холмах...» [Там же: 325], однако теперь вовсе не имеющим представление о том, как бы он хотел реализоваться в социуме в будущем.

Тем не менее, сюжетная линия «Тома-под-землей» обретает неожиданный поворот, когда Олив решает переписать эпизод, некогда присланный сыну в Марло, чтобы тот воспрянул духом. В продолжении сказки искатели находят выход из тупика и попадают в другую залу, в которой «сидела странная тварь, ни женщина, ни паук, или то и другое сразу, и прядла длинные серебристые нити...» [Там же: 286]. Прядущиеся нити в данном контексте являются многослойным образом-символом [Трессидер 2001: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php]. С одной стороны, они соотносятся с дальнейшим развитием сказочного сюжета и также символизируют еще не прерванную связь сказочного Тома со своей тенью, что очевидно из непрекращающихся ее поисков главным героем; а с другой – отражают в плоскости сказочного сюжета попытку Олив наладить контакт со своим сыном, после его возвращения из Марло: «Олив почувствовала, что он запирается от нее. Том был частью ее, и она была частью Тома, а гнусный Хантер разорвал их связь» [Байетт 2012: 285]. Любопытно, что образ сказочного существа, прядущего нити и явно обладающего женской природой, перекликается и с представлением Олив о самой себе намного позднее на страницах «Детской книги» и выражается в том, что она «сидит и прядет <...> вроде бы ничего не значащую утешительную сказочку...» [Там же: 494]. Данная аллюзивная параллель приобретает и более глубокий характер по мере прочтения романа, ведь после возвращения сына домой у Олив не исчезает уверенность в том, что он найдет свой путь в жизни, и для этого она продолжает прикладывать всевозможные усилия, постоянно подталкивая его, что соизмеримо с действиями сказочной твари, не дающей прерваться

сказочному сюжету. Однако подобного рода действия не приносят результата ни в сказке, ни в реальной жизни.

Палитра образов, идентифицирующихся с самой Олив, расширяется в сказке посредством появления еще одного персонажа – духа воздуха Сильфа. Изначально Олив создает данный персонаж, трансформируя свои воспоминания о постановке шекспировской пьесы «Зимняя сказка», где она играла роль неподвижно стоящей статуи, замотанной в белую ткань. В сюжете «Тома-под-землей» принц встречает на своем пути «высокий, спеленутый предмет, не то колонну, не то пленника – что-то вроде скульптуры из гипса, обернутое в мокрые бинты, которые, застывая, каменели» [Там же: 313].

Немаловажно, что сказочный образ застывшей скульптуры корреспондируется с травматичными воспоминаниями Олив о супружеской измене мужа: находясь на сцене в роли статуи, она вынуждена стоять безмолвно и неподвижно, хотя видит вдалеке своего Хамфри с его любовницей – Мэриан Оукшотт; зная об этом романе Хамфри на протяжении нескольких лет, Олив ничего не может предпринять, чтобы оградить свою семейную жизнь от соперницы.

Тем не менее, в процессе написания рассматриваемого сказочного эпизода Олив вносит кардинальные изменения, лишая персонажа черт, указывающих на его очевидную принадлежность к женскому полу, и превращая его в дух воздуха. Такие изменения писательница находит целесообразными, иначе сказка не будет принята сверстниками сына, выступающими ее целевой аудиторией. В этой связи обращает на себя внимание рефлексия Тома по поводу появления в сказке Сильфа, которая представлена в переписке Тома и Олив одновременно с обсуждением событий, связанных с поездкой на Всемирную выставку в Париж в 1900 году, что являет собой пример взаимного отражения текстов в романе:

«Дорогая мама!

Спасибо, что прислала сцену освобождения Сильфа. Мне кажется, это одно из твоих лучших творений – очень волнующая и пугающая сцена. Я надеюсь, что Сильф теперь будет часто появляться в рассказе» [Там же: 363].

Примечательно, что в зеркале сказочного эпизода, связанного с освобождением Сильфа принцем, сфокусирована еще одна сюжетная линия романа, повествующая о разрыве сексуальных отношений Олив с писателем Гербертом Метли, к которому она прибегает на почве измены мужа, что сковывает ее в моральном плане подобно бинтам, лишаящим двигательной активности сказочную статую. Однако Олив удается разорвать этот порочный круг, только приехав в Париж и увидев друзей семьи и своего сына, который «любил ее как никто другой» [Там же: 367].

Декодируя этот же эпистолярный фрагмент Тома, «...читатели “Детской книги” попадают в ситуацию “обманутого ожидания”, полагая, что Том начинает оправляться после психологической травмы, идя на устойчивый контакт с матерью» [Мазова 2015а: 71]. В письме Том дописывает: *«Мне правда хочется, чтобы ты была здесь. Ты бы гораздо больше могла сделать из всего этого чародейства и искусства, чем я. Это как та твоя сказка – про дворец внутри дворца внутри дворца. Ты почти из чего угодно можешь сотворить сказку»* [Байетт 2012: 363]. Но на самом деле психологическая реабилитация Тома не происходит, потому что он, погрузившись в фантастический мир сказки, больше не воспринимает настоящую мать, приехавшую в столицу Франции: *«Не эта Олив во плоти, благоухающая розовым маслом, делила с ним тайное знание о подземном мире, и не ей он писал письма. Та была чем-то вроде его второго “я”, она писала ему и обитала в его снах. Эта была живой, общительной женщиной в кремовом костюме, расшитом английской гладью...»* [Там же: 366].

В дальнейшем развитие сказочного сюжета осуществляется уже в иной жанровой плоскости: Олив принимает решение сделать из сказки одноименную театральную постановку. Модификация сказки в сценическую драму влечет за

собой ряд кардинальных изменений, среди которых – утрата ее интимности, камерности, что онтологически присуще сказочному жанру, ведь процесс рассказывания сказки априори не публичен, но в особенности отличает «приватные» сказки детей Олив, не предназначенные для публикации. Это качество «приватных» персональных сказок особо акцентировано в романном эпизоде, рассказывающем об интервью, которое дала Олив приехавшей в «Жабью просеку» журналистке. Бурная реакция Тома Уэллвуда на демонстрацию книг с приватными сказками вполне закономерна: «Том расвирепел, хоть эти книги и не были по-настоящему тайными, ведь о них все знали. Он заявил, что такие частные, семейные вещи не выставляют на публику только для того, чтобы похвастаться. Так *не делают*» [Там же: 428]. Позднее Олив пренебрегает соображениями интимности ради своей писательской карьеры и тщеславия, и постановочная версия «Тома-под-землей» – личная история Тома – становится достоянием публики. Не удивительно, что такой поворот событий Том воспринимает крайне болезненно, как личный крах: «Он одновременно “не-думал” и “не-верил”. Несомненно, у него что-то украли» [Там же: 714].

Жанровые мутации, осуществленные в поле рассматриваемого сюжета, непременно влекут за собой и появление закрытого финала в сценической постановке, что противоречит изначально задуманной концепции сказки без финала. Тем самым, логическое завершение сюжета оборачивается личной трагедией для Тома Уэллвуда. В постановке тень Тома остается навсегда в подземном царстве, отказываясь выходить наружу, что коррелирует и с судьбой сына Олив: Том, подобно сказочной Тени, не видит больше смысла своего существования в этом мире, а совершив самоубийство, предается родственниками земле и уже в прямом смысле оказывается под землей. В этом ключе вспоминается и финал баллады, в котором «True Thomas on earth was never seen» [A Scottish Ballad Book 2015: 26] – «Верного Томаса не видели больше на земле». Заметим, что данная аллюзивная параллель реализуется уже

в принимающем романном тексте, в рамках которого образ сценического персонажа упоминается как «аллюзия на Верного Томаса» [Байетт 2012: 703]. Подобное «перетекание» уже известной нам аллюзии из сказочного в романный текст являет свидетельство их наиболее тесного сращения.

Особого внимания заслуживает эпизод завершения жизненного пути Тома Уэллвуда, который апеллирует как к текстовому зачину сказки «Тома-под-землей», так и к театральной постановке. Сын Олив, перед тем как закончить жизнь самоубийством, оказывается на галечной береговой линии мыса Дандженесса, находящегося на краю Англии с меловыми утесами, видит море и закат солнца [Там же: 725]. Эта сцена предвосхищена историей сказочного Томаса: *«...и глазам Томаса предстал длинный пляж, белые меловые утесы, <...>. ...круглые камушки. Томас оглянулся и увидел поодаль в море красную линию – край кровавого потока – и огромную стену, подобную поднимающемуся с моря туману: это была граница серого мира, и через нее вообще ничего нельзя было разглядеть»* [Там же: 270 – 271].

На пути всех героев в иной (подземный) мир фигурирует водное пространство: для Тома Уэллвуда – это море, в которое он входит в последние секунды своей жизни, для сказочного и постановочного персонажей – кровавая река, которую необходимо пересечь вброд, чтобы дальше продолжить путь к заветной цели.

Знаковой в композиционном построении «Детской книги» оказывается и дата премьеры спектакля в театре «Элизий» – первого января 1909 года. Посредством этого датирования осуществляется закольцовывание сюжетной линии, раскрывающей персонажную историю сына Олив: рождественская неделя 1882 – время появления на свет Томаса Уэллвуда, указанное в начале романного повествования; начало января 1909 года – смерть Томаса Уэллвуда, сопряженная с закрытым финалом постановки и отказа тени Тома появляться в мире людей.

Таким образом, в контексте «Детской книги» сказка «Том-под-землей», представленная маркированными вставными текстовыми фрагментами, не маркированными редуцированными вкраплениями и в итоге модифицированная в одноименную сценическую постановку, представляет собой яркий пример того, как вставное произведение может интенсивно взаимодействовать с основным массивом принимающего текста, вступая в тесное внутритекстовое взаимодействие и порождая чрезвычайно важные смысловые парадигмы романа, которые помогают читателю разобраться в сложных перипетиях разветвленного сюжета, а также личных персонажных историй Тома Уэллвуда и Олив Уэллвуд.

3.3. Драматологические вставные включения («Золушка» братьев Гримм, «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана и пьеса «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце») как пример сращения драматического и эпического начал

Многослойная сюжетика «Детской книги» связана с темой творчества и миром искусства (литература, прикладное искусство, театр). Описание рокового для семьи Уэллвудов спектакля «Том-под-землей» появляется в сюжете романа далеко не случайно; оно вполне органично вписано в культурный контекст исторического периода конца XIX – начала XX веков, который столь кропотливо создает А. С. Байетт. В рамках романного повествования появление этого спектакля предваряется описаниями других театральных постановок, среди которых немаловажный интерес для нашего исследования представляют кукольные (марионеточные) постановки театрального режиссера Ансельма Штерна и немецкого кукольника Августа Штейнинга.

Вставной фрагмент [Байетт 2012: 104 – 108] с описанием кукольной постановки немецкой сказочной новеллы Э. Т. А. Гофмана «Песочный

человек» (“Der Sandmann”) [Гофман 1990: 97 – 129] появляется в начале романа в связи с небезызвестными событиями празднования Летней ночи 1895 года. В основу этой новеллы легла переосмысленная знаменитым немецким писателем-романтиком история о Песочном человеке (“Sandman”) – персонаже европейского фольклора, который является к не желающим спать детям и сыплет в их глаза песок до тех пор, пока они не вывалятся из глазниц, а затем забирает выпавшие глаза с собой на луну, чтобы покормить своих детей [Ване 2013: 295].

В новелле с Песочным человеком отождествляется старый адвокат Коппелиус, который занимается странными опытами с отцом Натанаэля. Еще мальчиком Натанаэль сталкивается с Коппелиусом, намеревающимся отобрать его глаза, однако реализуется это намерение лишь в финале новеллы, когда Натанаэль уже стал взрослым человеком. Интересным представляется и композиционное строение новеллы, часть сюжета которой представлена в виде переписки Натанаэля с его другом Лотаром и с невестой Кларой. Логическим продолжением эпистолярной части является дальнейшее повествование рассказчика о любовной трагедии Натанаэля и его последующей гибели.

Герои романа А. С. Байетт адаптируют новеллу Гофмана для театрализованного кукольного представления, заимствуя из нее лишь ключевые сюжетные блоки, посредством которых выстраивается основная линия спектакля. Так, в начале зрители видят няню Натанаэля, рассказывающую ему о Песочном человеке, и слышат шаги Коппелиуса, поднимающегося по лестнице. Затем появляется сцена секретного опыта Коппелиуса и отца Натанаэля и показывается жестокая смерть последнего. После этого игрой кукол рассказывается история любви Натанаэля к Олимпии и красочно изображается кончина Олимпии, которую разрывают на части ее отец и Коппелиус.

Аллюзивная природа описываемой постановки позволяет акцентировать внимание на расхождениях, которые привносят постановщики в гофмановский сюжет. Среди прочих отличий особенно важным является трактовка финала,

где вместо сцены гибели Натанаэля, к которой причастен Коппелиус, появляется сцена борьбы главного героя с собственной тенью, завершающаяся его трагической смертью: «Натанаэль обнимал Клару за голубую талию. А потом тень Натанаэля поднялась, огромная в свете рампы на меркнувшем синем небе, оторвалась от своего хозяина и угрожающе нависла над ним. Он повернулся к ней лицом и начал бой с тенью – качаясь, двигаясь рывками, словно повешенный, танцующий на веревке. <...> Движения Натанаэля становились все более дикими, порывистыми, все менее человеческими, а тень разила его когтями с задника сцены. Натанаэль взмыл вверх, крутя ногами, будто на невидимом велосипеде... на миг взлетел, став невесомым... а затем рухнул через парашют навстречу гибели» [Байетт 2012: 108].

Символическая сцена сражения Натанаэля со своей тенью является знаковой и будет иметь ряд отражений в зеркале романа. Не случайно композиционно к ней примыкает большой фрагмент романного текста с рефлексией спектакля, открывающейся впечатлениями Тома Уэллвуда, который воспринимает спектакль «болезненно»: «Том переводил дух – словно сам участвовал в схватке и проиграл» [Там же].

Данная «ремарка», сделанная А. С. Байетт в начале романного повествования, как мы видим, предвещает развитие персонажной истории Тома, обусловленной созданием его личной сказки «Том-под-землей», герой которой ищет свою тень. Трагическое завершение жизни Тома Уэллвуда свершается после еще одной «болезненной» постановки, ставшей, как мы помним, сценической версией его личной («приватной») сказки, где Том видит на сцене Тень, которая отказывается выходить наружу. Потрясенный Том воспринимает спектакль как собственное поражение, что в итоге приводит его к гибели – переходу в иной мир.

Заметим, что данная композиционная особенность «Детской книги» перекликается с одной из поэтологических особенностей произведений Э. Т. А. Гофмана. В. И. Грешных, исследуя творчество немецкого писателя, обращает

внимание на тот факт, что в самом начале новеллы «Песочный человек» присутствует маркер, указывающий на трагическую гибель Натанаэля в конце произведения, и отмечает: «Мы можем говорить об изображении Гофманом особого психологического состояния героя – **предчувствия ожидаемого** [выделено нами. – Е.М.]. Это состояние довольно часто изображается Гофманом как подготовка к переходу героя в параллельный мир (к открытию параллельного мира)» [Грешных 2001: 225].

Характерно, что рефлексия других персонажей «Детской книги» совершенно иная – дети с удовольствием посмотрели кукольную постановку: «Все захлопали. Том <...> исподтишка поглядывал на Джулиана, Чарльза и Геранта, чтобы понять, как на них подействовал спектакль, и увидел, что все они улыбаются и изо всех сил аплодируют, так что он тоже стал аплодировать» [Байетт 2012: 108 – 109]. Данный эпизод «зеркально» преломляется в финальной части «Детской книги»: постановка «Тома-под-землей» приведет в абсолютный восторг всю публику кроме Тома:

«Аудитория взорвалась <...> криками одобрения и аплодисментами.

– Том, что же ты не хлопаешь? – спросила Филлис, грациозно хлопая.

Том захлопал, лишь бы она отвязалась» [Там же: 714].

Наряду с пьесой по сказочной новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», на празднике Летней ночи 1895 года Ансельм Штерн и Август Штейнинг показывают еще одну кукольную пьесу – «Золушка» [Там же: 71 – 74] (“Aschenputtel” нем.; “Cinderella” англ.). Прежде всего привлекает внимание тот факт, что постановщики отдают предпочтение не знаменитой французской версии сказки о Золушке, изданной Ш. Перро в 1697 году и ставшей в сознании жителей Европы прецедентным текстом («Золушка, или Хрустальная туфелька» [Сказочная антология 2005: 120]), а немецкому варианту бродячего сюжета [Там же], который принадлежит перу братьев Гримм [Там же: 120 – 131] и отличается невероятной жестокостью. В связи с этим в пьесе наблюдается ряд шокирующих кровавых сцен: ради того, чтобы стать женой

принца и надеть золотой башмачок, потерянный Золушкой на балу, одна из дочерей мачехи отрубает себе кухонным ножом большой палец на ноге, в то время как другая лишает себя пятки; а во время свадебной процессии Золушки и принца голубки нападают на злых сестер и оставляют их с «кровавыми ямами вместо глаз» [Байетт 2012: 74]. Неудивительно, что постановка производит неприятное впечатление на маленьких зрителей: «Многие дети потом долгие годы будут вспоминать, как капало красное из башмачка» [Там же].

Очевидно, что во время спектакля детская часть аудитории испытывает сильные эмоции. Поэтому театрализованный вставной фрагмент в принимающем романном тексте перемежается многочисленными ремарками с описанием реакции детей на представление и их комментариями в процессе просмотра: «Дороти захлопала глазами. Крохотные создания странно и страшно ожили. Дороти крепилась, стараясь не поддаваться иллюзии» [Там же: 73], «Дороти хлопнула глазами и запретила себе что-либо воображать» [Там же: 74], «— Какой ужас, — сказала Гедда вслух. — И так уже все в крови» [Там же], «Гризельда сжала губы» [Там же].

Благодаря этим ремаркам А. С. Байетт демонстрируется зрительское восприятие спектакля и тем самым осуществляется его «сцепление» с романном текстом. Кроме того, далее принимающий романном текст демонстрирует рефлексию маленьких зрителей непосредственно после окончания спектакля, когда они пытаются осмыслить сюжетные расхождения немецкой и французской версий: «Филлис заявила, что сказка совсем неправильная – ни феи-крестной, ни тыквы, ни стеклянной кареты. “И ни крыс и мышей, ни ящерицы”, – закричала Гедда, перевозбужденная и напуганная кровожадными голубками» [Там же: 74 – 75].

И, наконец, романном текст дает ключ к объяснению жестокости сказочного сюжета с многочисленными кровавыми сценами в пояснениях одного из персонажей «Детской книги» Тоби Юлгрива, исследователя фольклорных сюжетов, которому профессиональный филолог А. С. Байетт

передоверяет часть своих обширных знаний по литературе и мифологии: «...это лишь две вариации [Тоби имеет в виду французскую и немецкую сказки о Золушке. – Е.М.] из бесконечного числа – в каждой стране, от Финляндии и Шотландии до России, своя версия “Золушки”, где повторяются одни детали и меняются другие – злая мачеха, жадные сестры, животные-помощники, волшебные платья, туфельки с кровью или без крови. Братья Гримм считали, что собираемые ими сказки – часть древних мифов и верований германского народа» [Там же: 75].

Исследуя проблему генезиса сказки, Е. С. Куприянова отмечает: «Выделившись из мифа, сказка, будучи фольклорным жанром, <...>, сохраняет в своей жанровой памяти генетическое родство с ним» [Куприянова 2007: 10]. Также подчеркивая связь сказки с мифом, Н. Г. Владимирова считает, что проблема сказочной жестокости лежит именно в генезисе пражанра: «То, что сегодня кажется несовместимым со светлым сказочным началом, палимпсестно скрывается в древнейших слоях сказочного пражанра <...>. В далекие времена человек жил и выживал в условиях жестокой реальности, и сказка, как и миф, отражала в фантастически трансформированном виде суровую действительность, с которой приходилось сталкиваться каждый день» [Владимирова 20016: 81].

Небезынтересным представляется наблюдение Х. Дикмана относительно проявлений непомерной жестокости именно в сказках братьев Гримм: «...они форменным образом кишат всеми отвратительными, ужасными и гнусными действиями, какие только в состоянии изобрести мозг садиста. Так, например, в “Красной шапочке” люди пожираются диким зверем, в “Рапунцеле” похищают ребенка, в “Верном Джоне” человек превращается в камень, в “Золушке” обрубают пальцы на ногах, чтобы надеть туфельку...» [Дикман 2000: 136].

Наличие подобных сюжетов Х. Дикман объясняет тем, что «первоначально сказки, вероятно, предназначались совсем не детям» [Там же: 154]. В этой связи обращает на себя внимание и еще один очевидный

когнитивный диссонанс – недетская жестокость сюжета в спектакле для кукольного театра, который в читательском сознании устойчиво связывается именно с детской зрительской аудиторией. Неудивительно, что в «Детской книге» кукольная постановка немецкой версии сказки «Золушка» со своей чрезмерной жестокостью вызывает у маленького зрителя сначала эмоциональное отторжение, а затем и полное ее неприятие. Исключение представляет лишь девочка Гризельда, которая с восторгом восприняла спектакль, объяснив это своим немецким происхождением.

Перечень жестоких кукольных представлений в «Детской книге» расширяет пьеса со сказочным сюжетом «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце» [Байетт 2012: 505 – 507] (“Die Jungfrau Thora, ihr Lindwurm, seine Goldkiste”), которая ставится Ансельмом Штерном в Германии в 1901 году и создается посредством жанровой контаминации легенды, исторической хроники и трагедии.

С одной стороны, сюжетная линия постановки представляет собой аллюзию на одну из версий скандинавской легенды о Рагнаре Лодброке (“Ragnar Lodbrok”) [Urban 1836: 39 – 40], согласно которой гаутский король Херрёд (“Herraudr”) преподносит в подарок своей дочери Торе (“Thora”) крохотного золотистого змея (“serpent”), найденного в мистическом золотом яйце. Дева Тора кладет его на золото в своих покоях, а через некоторое время он превращается в огромного дракона (“dragon”), захватывая ее покои вместе с золотом, и делает ее своей заложницей. Принц Рагнар, сын датского короля, узнает об этом и, убив дракона, спасает деву Тору, которая становится его женой.

Кукольное представление максимально точно воспроизводит сюжет легенды, однако постановщик все же привносит свои коррективы: вместо короля подарок деве делает волшебник и преподносит ей маленького червячка (“worm”) в ларце с золотом; червячок, превратившийся в дракона (“dragon”, lindwurm”), спит не просто на золоте, а на золоте в ларце; деву Тору пытаются

спасти многие рыцари вместо одного; в конце постановки главную героиню спасает не легендарный Рагнар, а принц Фрото – историческая личность, о которой рассказывает в своем многотомном труде «Деяния данов» (“Gesta Danorum”) датский историк Саксон Грамматик. Исторически значимый персонаж, введенный в постановку как главное действующее лицо, создает иллюзию достоверности происходящего на сцене и расширяет аллюзивный спектр пьесы. Как отмечает Саксон Грамматик, существует поверье, что Фрото в свое время стал невероятно богатым правителем, убив дракона и завладев его сокровищами [McCullough 2013: 31].

Помимо этого, в постановке присутствует отсыл и к «Фаусту» И. В. Гете, во второй части которого Фауст совершает спуск в подземный мир, существующий вне времени и пространства, – пещеру Матерей – и вызволяет оттуда Елену, с которой сочетается браком. В кукольном представлении принц Фрото, не зная как победить дракона, отправляется за советом к Матерям (“The Mothers”), которые появляются из подземного мира, и даруют ему цветок шпорник (“larkspur”, “Rittersporn”), чтобы он отвлек им внимание дракона и выиграл битву, освободив Тору. Заметим, что шпорник не случайно появляется в кукольном представлении, ведь, согласно народным поверьям, он оберегает воинов в сражениях [Patterson 2014: [https://books.google.ru/books?id=jR_tBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=A+Kitchen+Witch%E2%80%99s+World+of+Magical+Herbs+%26+Plants.&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiPq-uhmI7UAhWhE5oKHdzVDnsQ6AEIKjAA#v=onepage&q=A%20Kitchen%20Witch%E2%80%99s%20World%20of%20Magical%20Herbs%20%26%20Plants.&f=fals\]](https://books.google.ru/books?id=jR_tBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=A+Kitchen+Witch%E2%80%99s+World+of+Magical+Herbs+%26+Plants.&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiPq-uhmI7UAhWhE5oKHdzVDnsQ6AEIKjAA#v=onepage&q=A%20Kitchen%20Witch%E2%80%99s%20World%20of%20Magical%20Herbs%20%26%20Plants.&f=fals])].

Примечательно, что данная пьеса вызывает особый восторг у публики младшего возраста, хотя является не менее жестокой, чем кукольные постановки «Золушка» и «Песочный человек»: «Рыцари входили туда – иные беспечно и весело, иные с легкой дрожью – и вылетали в виде кровавых кусков, которые описывали дугу, крутились и падали. Дети в зале радостно вопили»

[Байетт 2012: 506]. Обращает на себя внимание и беспощадность дракона, которая могла бы привести деву Тору к медленной и мучительной кончине: «Он свернулся, как удав, вокруг самой девы Торы, и она задержалась от боли и страха» [Там же].

Исключительно кровавые сцены, бесчувственные и крайне жестокие герои кукольных (марионеточных) постановок фигурируют в основном тексте романа как маркеры неизбежно надвигающейся катастрофы Первой мировой войны. Созданный фантазией Ансельма Штерна и Августа Штейнинга театр марионеток наглядно подготавливает юных зрителей к реальному театру военных действий 1914 – 1918 гг. В последней части романа «Свинцовый век» его повзрослевшие персонажи испытают на себе все превратности военного времени. Диссонанс, заявленный во вставных драматологических фрагментах, сопряжен с магистральной темой всего романа – трагическая судьба многочисленных детских персонажей, лишь немногим из которых удастся остаться в живых в условиях жестоких реалий начинающегося XX века.

Таким образом, на примере инкорпорированных в роман «Детская книга» вставных фрагментов с описанием кукольных постановок по мотивам сказки братьев Гримм «Золушка», сказочной новеллы Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» и скандинавской легенды о Рагнаре Лодброке, мы можем увидеть, как взаимодействуют драматические и эпические жанры, усложняя восприятие сюжетно-композиционной архитектоники романа.

3.4. «Сон в летнюю ночь»: основные коллизии романа в зеркале драматологической вариации сказочной комедии У. Шекспира

Среди обширного поля аллюзивности, которым отличается творческая деятельность А. С. Байетт, непременно привлекает внимание многоаспектное взаимодействие с наследием всемирно известного английского драматурга У. Шекспира. Сама же писательница рассматривает обращение к его

многочисленным произведениям как программное: «И – пусть это банальность – я бы не стала тем, чем стала, если бы не Шекспир», – она признается в одном из многочисленных интервью [Байетт 2006: <http://www.vz.ru/culture/2007/10/9/116125.html>].

Шекспировская комедия «Сон в летнюю ночь» несомненно представляет собой еще один яркий пример инкорпорирования сказочного сюжета в авторской интерпретации А. С. Байетт. Знаменитая комедия является не только прецедентным текстом мировой литературы, но и одним из магистральных аллегорических сюжетов в романе «Детская книга». Постановка этой сказочной комедии описана в нескольких знаковых вставных фрагментах, маркирующих движение романного повествования. Кроме того, в отличие от марионеточных спектаклей, где герои романа выступали преимущественно в роли зрителей, в шекспировской постановке они участвуют в качестве актеров-любителей. Благодаря этому читатель имеет возможность взглянуть на историю семьи Уэллвудов через призму знаменитого шекспировского сюжета, сопоставив роли, которые исполняют герои А. С. Байетт, с их персонажными историями в романном повествовании и проследить их в динамике.

Как указывает А. С. Байетт в «Детской книге», впервые постановка знаменитой пьесы «Сон в летнюю ночь» осуществилась летом в 1879 году на литературных курсах в Уайтчепеле, где произошла судьбоносная встреча Хамфри Уэллвуда с сестрами Олив и Виолеттой Гримуит. Неслучайным представляется тот факт, что в романном тексте А. С. Байетт лишь упоминает о данной постановке, но в то же время подробно останавливается именно на распределении ролей.

Исполнение определенной партии романным персонажем на сцене не только программирует дальнейшие межличностные отношения героев «Детской книги», но также и прогнозирует модель их ролевого поведения в будущем, когда Олив и Хамфри создадут семью. Примечательно, что именно себя Хамфри назначает режиссером грядущей постановки и в то же время

исполнителем Оберона, центральной мужской партии: «В конце концов он [Хамфри Уэллвуд. – *Е.М.*] понял, что и роль Оберона не в силах никому отдать» [Байетт 2012: 48]. «Главную женскую роль Титании он оставляет для Олив, которая в скором времени становится его женой. Такое распределение ролей сохранится до 1902 года: Хамфри и Олив Уэллвуд всегда будут исполнять царские партии Оберона и Титании в постановке, что соответствует их доминирующему положению хозяев во время праздника св. Иоанна, в семье и как центральных героев романного повествования» [Мазова 2014: 25].

Занимаясь режиссерской деятельностью, Хамфри предлагает и Виолетте сыграть одну из ролей, но, к всеобщему удивлению, она наотрез отказывается появляться на сцене и вместо этого, обладая блестящими навыками рукоделия, предлагает свою помощь в создании костюмов для постановки. Труд портнихи – вспомогательного персонала, к которому по доброй воле причисляет себя сестра Олив во время первой сценической постановки «Сна в летнюю ночь», – в дальнейшем романном повествовании проецируется на ее персонажную историю: она все время живет в доме четы Уэллвудов, взяв на себя по собственному желанию все обязанности не только по ведению домашнего хозяйства, но и воспитанию детей. Интересно, что Виолетта никогда не появляется на «авансцене» «Детской книги»: она или иногда мелькает на «арьерсцене», или трудится «за кулисами», без чего, однако, не было бы возможным провести ни один грандиозный праздник в «Жабьей просеке» и не сложилась бы семейная жизнь ее знаменитой сестры-писательницы.

«Таким образом, ролевое поведение, заданное в этом фрагменте “Детской книги”, переносится на семейные взаимоотношения Уэллвудов: Хамфри – Олив – Виолетта. Позже читатель узнает, что за благополучным фасадом скрываются противоречия, которые приведут семью к полному краху в конце романа, когда Олив и Хамфри останутся практически одни в огромной “Жабьей просеке”. А вызваны многочисленные разногласия невозможностью (нежеланием в случае Виолетты) всю жизнь играть однажды выбранные роли: Хамфри не справится с

ролью главы семьи; Олив не состоится в роли матери большого семейства, так как занятие писательством и жажда славы окажется несовместима с обязанностями матери; Виолетта восстанет против роли молчаливого статиста, потому что больше не сможет мириться с тем, что жизнь Олив полностью поглощает ее собственную» [Там же].

В ключе распределения ролей данной постановки интересным представляется и партия Основы, которую по своему желанию исполняет Тоби Юлгрив, близкий друг Хамфри: «Тоби сказал, что всегда хотел сыграть Основу – к тому же это хотя бы дает шанс полежать в объятиях мисс Гримуит» [Байетт 2012: 48]. В самом начале знакомства с девушками Тоби уступает Олив своему другу и добровольно отказывается от борьбы с Хамфри за ее руку и сердце, но, отметим, что на протяжении всего романного повествования не прекратит тайно и горячо любить старшую мисс Гримуит.

Тем не менее «на первых страницах романа мир “Жабьей просеки” рисуется в идиллических красках, а семейный уклад Уэллвудов воплощает новые идеологические веяния переходной эпохи (фабианство, суфражизм, социализм и т.д.), на что указывает и ремарка о костюмах “Сна в летнюю ночь”» [Мазова 2014: 25 – 26]: «...не строго елизаветинские и не афинские, но летящие шелка и льны в духе Движения искусств и ремесел, серебристые и золотистые, цветастые и струящиеся» [Байетт 2012: 55]. «Именно костюмы в духе моррисовского “Движения искусств и ремесел”, в которые облачаются героини в начале “Детской книги”, являются своеобразным сигналом того, что перед читателем предстанет стремительно меняющееся английское общество на закате викторианской эпохи, когда ханжеская мораль и удушающая консервативность во всех сферах деятельности, в первую очередь в творчестве, становятся совершенно неприемлемыми» [Мазова 2014: 26].

В ключе новой идеологии всем обитателям «Жабьей просеки» предоставляется право на самореализацию, что находит отражение не только в рамках их творческой деятельности, но также и полной свободе в амурных

делах. В связи с этим значимую роль в развитии сюжета романа играют сложные любовные перипетии, разобраться в которых читателю помогает вторая постановка шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь», представленная уже в форме редуцированного описания и маркированная отступом от принимающего романного текста. Примечательно, что смысловые акценты в данном вставном фрагменте расставлены на распределении ролей, что коррелирует с первой сценической постановкой пьесы в «Детской книге». Эпизод, в котором Оберон, царь эльфов и фей, при помощи волшебного сока снимает чары с царицы Титании, влюбившейся из-за проделок шаловливого эльфа Пэка в ткача Основу, позволяет усмотреть читателю в «зеркале» замысловатого сюжета комедии изгибы пестрых взаимоотношений Хамфри и Олив в разные периоды их непростой семейной жизни. В сценическом представлении 1895 года Хамфри-Оберон расколдовывает волшебным соком Олив-Титанию, в то время как его верный слуга Пэк снимает колдовские чары с Основы, роль которого исполняет Тоби, страстно влюбленный в Олив с 1879 года. В представлении 1901 года роль Основы уже исполняется Гербертом Метли, писателем, с которым Олив завязывает бурный роман на почве небезосновательной ревности к Хамфри. И в этот раз Хамфри-Оберон при помощи Пэка распыляет по векам мнимых влюбленных волшебный сок и снова освобождает их от действия колдовских чар, вернув себе обратно благосклонность царицы.

Важной в восприятии читателем данной постановки является и рефлексия персонажей, которая прослеживается как на актерском, так и на зрительском уровне. Рефлексия актеров-любителей Олив-Титании и Тоби-Основы коррелирует непосредственно с их душевными переживаниями и плотскими желаниями, которые они испытывают в романном повествовании и которые «преломляются» в постановке на языке тела: «Он [Тоби. – *Е.М.*] положил голову на колени Олив. <...>. Олив гладила маску. Тоби чувствовал биение сердца Олив, отдающееся где-то внизу ее тела. Он прижался потеснее, как

ребенок к матери, пользуясь моментом по ходу пьесы, и с сожалением вспоминал былые представления, когда его мучили эротические покалывания и пульсации. Вот оно, заветное место – совсем близко, под юбкой. Тоби прижимался к нему горячими щеками. <...> Олив чуть дрожала. Она гладила маску Тоби. Она гладила живую плоть его плеч» [Байетт 2012: 93 – 94].

Зрительская рефлексия представлена не так масштабно как в рассмотренных нами ранее марионеточных постановках по мотивам сказки «Золушка», сказочной новеллы «Песочный человек» и сценическом представлении «О деве Торе, ее Черве и его золотом ларце». В конце постановки «Сон в летнюю ночь» читатель наблюдает оцепеневшую зрительскую аудиторию от пророческих строк, которые декламирует Том Уэллвуд: «Он говорил легко, четко, ритмично. Все замерли» [Там же: 94], «Филипа захватила общая неподвижность. В его непривычной голове рычал лев и выл волк» [Там же].

Примечательно, что аллюзивные границы расширяются значительно и за счет обращения А. С. Байетт к приему зеркального удвоения, благодаря чему в романе появляются дополнительные смысловые проекции. Так, в 1901 году состоялась уже третья постановка шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь», которая ставилась параллельно в Германии и в Англии. Писательница заменяет уже привычную читателю театральную постановку с живыми актерами спектаклем театра марионеток, который проходит в Германии и на котором присутствуют Дороти Уэллвуд и ее подруга Гризельда, что усложнит семиотику повествования «Детской книги».

Данная постановка отражена в драматологическом вставном фрагменте, который А. С. Байетт маркирует отступом от принимающего романного текста и тем самым подчеркивает его значимость в поэтике романного повествования. Интересно, что и в этой постановке основной смысловой акцент делается именно на распределение ролей. Однако на этот раз осуществляется это отождествление через зрительскую рефлексию Дороти: «...у Оберона худое

лицо самого Ансельма и его же характерное выражение сосредоточенной, почти опасной задумчивости. Пэк был похож на Вольфганга – рожки пробивались через непослушную шевелюру. Гермия и Елена были Дороти и Гризельдой с круглыми от удивления глазами» [Там же: 533], – таким образом Дороти, смотря постановку, отождествляет кукол с реальными людьми. Заметим, что «эти ассоциации не случайны, так как кукольная постановка “Сна в летнюю ночь” также отображает реальную картину мира, в которой к этому времени происходят качественные сдвиги: Дороти несколько месяцев назад узнала о том, что ее настоящим отцом является не Хамфри Уэллвуд, а немецкий мастер-кукльник Ансельм Штерн. В результате Оберон-Ансельм вытесняет из ее мировосприятия Оберона-Хамфри» [Мазова 2014: 26].

«Семиотика данного эпизода усложняется за счет полномасштабной реализации намеченного еще в начале романа (на празднике 1895 года) противопоставления театра “живых” актеров и театра марионеток» [Мазова 2014: 26]. Ю. М. Лотман отмечает: «Специфика куклы как произведения искусства (в привычной нам системе культуры) заключается в том, что она воспринимается в отношении к живому человеку, а кукольный театр – на фоне театра живых актеров. Поэтому если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения» [Лотман 2000b: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>].

«Таким образом, рассматриваемый эпизод, подтверждает дискредитацию “патриарших” прав Хамфри. И более того, благодаря смене театрального кода декларирует фатальный и бесповоротный провал его ролевого амплуа в произведении» [Мазова 2014: 26].

В последний раз упоминание о шекспировской постановке «Сон в летнюю ночь» предстает перед читателем на страницах «Детской книги» летом 1902 года. Сценическая постановка ставится уже не традиционно в усадьбе Уэллвудов «Жабья просека», а во время проведения молодежного летнего лагеря в Нью-Форесте. В этот раз центральные партии А. С. Байетт отдает

«детскому» поколению: «...Вольфганг играл Оберона, Флоренция – Титанию, Имогена – Ипполиту, а Чарльз, Гризельда, Дороти и Герант – перепутанных любовников» [Байетт 2012: 566]. Новое распределение ролей указывает не только на неизбежную смену поколений, но и свидетельствует о несостоятельности жизненной модели старшего поколения.

В финале романа идиллия «Жабьей просеки» в корне разрушена, а судьбы большинства детей трагичны. Теперь читатель понимает, что «золотые речи», которые фигурируют в конце сценической постановки 1895 года, в которой чета Уэллвудов, будучи царем и царицей волшебной страны, просят «благословение на мужей и жен, на детей родившихся и неродившихся» [Там же: 95], больше не обладают никакой силой.

Таким образом, серия вставных драматологических фрагментов по мотивам сказочной комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» существенно расширяет возможности восприятия романного текста, а также позволяет читателю понять непростые перипетии во взаимоотношениях многочисленных героев, посредством чего произведение «Детская книга» А. С. Байетт становится знаковым примером взаимодействия современного романного текста со знаменитым шекспировским наследием.

Выводы

Итак, согласно нашему анализу фрагментарных «приватных» сказок Тома и Дороти Уэллвуд следует, что их сюжеты создаются с опорой на обширный корпус фольклорных и литературных источников, сюжетные, композиционные и смысловые корреляции с которыми расширяют возможности восприятия не только вставных текстов, но и романа в целом.

Для сказки Дороти магистральной аллюзией становится немецкая народная сказка «Ганс – мой ежик» в обработке братьев Гримм. Сопоставление литературной сказки, какой является вставная сказка Дороти, с ее фольклорном

претекстом позволяет показать процесс трансформации сказочного сюжета, связанного с изменением жанровой модели, а также выявить его преломления в принимающем романном тексте (персонажная история Дороти и жизненные коллизии семьи Уэллвудов, которые обусловлены раскрытием семейной тайны о происхождении детей).

Сказка Тома «Том-под-землей» является магистральным вставным текстом романа «Десткая книга», который обладает рядом ярких поэтологических особенностей: будучи литературным произведением Олив, сказка показана в процессе творческого становления. Отсюда – вариативность имен персонажей и текстовых фрагментов, их композиционная подвижность, а также возможность смены жанровой атрибуции от сказки – к драме, вследствие чего сказка Тома утрачивает свои важнейшие черты – приватность и бесконечность.

Другой немаловажной особенностью сказки Тома является ее композиционное расположение внутри романа, позволяющее добиться наиболее тесного взаимопроникновения романного и вставного сказочного текстов вплоть до эффекта «перетекания» вставного сказочного фрагмента в принимающий романский текст. На примере сказки Тома наиболее наглядно продемонстрирован процесс внутритекстового взаимодействия.

Особую смысловую нагрузку в рассматриваемой сказке несут аллюзивные маркеры, среди которых рассматривается средневековая баллада «Томас-рифмач», сказочная повесть Д. Барри о Питере Пэне, корпус произведений об утраченной тени и др.

Лейтмотивы, акцентированные означенными аллюзивными переключками, актуализируются и во вставных фрагментах, имеющих драматологическую природу и содержащих описания кукольных (марионеточных) постановок по мотивам «Золушки», гофмановского «Песочного человека» и скандинавской легенды о Рагнаре Лодброке, а также и в серии вставных драматологических фрагментов, в основе которых лежит

сказочная комедия У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». «Гибридная» природа данных фрагментов обусловлена тем, что драматическое произведение специально адаптируется А. С. Байетт для инкорпорирования в эпическое произведение и предстает в романном тексте в форме описания с элементами пересказа сюжета. Процессом перехода от драматического к эпическому способу изображения обусловлено и появление зрительской рефлексии, сопровождающей в принимающем тексте романа эти вставные фрагменты.

Выделена тенденция трагического финала «приватных» сказок Тома и Дороти, а также сказочных кукольных постановок, что лишь только подчеркивает надвигающийся в конце романа крах идиллической жизни семьи Уэллвудов.

Рассмотренные вставные тексты обладают широким спектром функций в «Детской книге»: поступательно развивают сказочные сюжетные линии, соотносимые с магистральными жизненными событиями персонажей романа; укрупняют, универсализируют и типизируют события их персонажных историй; очерчивают значительный круг проблем, актуальных для романа в целом; предвосхищают дальнейшее развитие жизненных сценариев персонажей, предувещивая о судьбоносных и трагических событиях финала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном диссертационном исследовании мы обратились к изучению поэтики вставных текстов в творчестве прославленной британской писательницы А. С. Байетт. Плюрализм взглядов на проблему вставных текстов выявил необходимость теоретических обоснований. Обобщив корпус теоретических исследований, мы пришли к заключению, что вставные тексты необходимо рассматривать в контексте теории интертекстуальности. Рассмотренные в этом ракурсе такого рода включения фигурируют в качестве индикатора для дешифровки разнообразных межтекстовых связей, возникающих между вставным и принимающим текстами, несколькими текстовыми включениями в рамках одного принимающего текста или же иными текстами литературного наследия. Выявление подобных связей играет существенную роль для постижения глубинных содержательных аспектов художественных произведений, понимания их полижанровой природы и архитектоники в целом.

Исследование поэтологического богатства и своеобразия вставных текстов в творчестве А. С. Байетт осуществлено на примере ее многослойного романа «Детская книга» (“The Children’s Book”; 2009). Программный для творчества писательницы тезис был сформулирован ею в связи с публикацией романа «Обладать» (“Possession”; 1990): «Мои книги полны присутствием других книг...» [Цит. по: Толстых 2012: 56]. Подобная установка на межтекстовое взаимодействие реализована и в не менее масштабном романе «Детская книга», который, как и «Обладать», отличается не только присутствием многообразного аллюзивного пласта, но и наличие обширного корпуса вставных текстов. Однако их жанровая природа в «Детской книге» – иная.

В настоящей работе впервые в литературоведении была осуществлена систематизация и типологизация корпуса вставных текстов романа «Детская книга». Детальный типологический анализ вставных текстов этого романа

показал, что они могут быть подразделены на следующие группы: вставные тексты, авторство которых А. С. Байетт передает персонажам романа; эпистолярные включения; подлинно-документальные вставные тексты; драматологические вставные фрагменты. Форма их текстовой реализации также различна: полнотекстовые вставные тексты; фрагментарные вставные тексты; редуцированные фрагменты вставных текстов. Вставные текстовые фрагменты различаются полиграфической маркировкой и выполняют разнообразные функции в принимающем романном тексте.

Как показало наше исследование, главной сюжетно-композиционной особенностью «Детской книги» является присутствие вставных сказок, авторство которых А. С. Байетт «передает» детской писательнице Олив Уэллвуд. Магистральными вставными текстами в романе являются полнотекстовые «публичные» сказки «Человечки в домике» и «Кустарник», адресованные широкому кругу читателей, и фрагментарные «приватные» сказки, написанные Олив для ее собственных детей Тома и Дороти. Полнотекстовые сказки фигурируют в романе однократно, в то время как фрагментарные сказки детей охватывают своим присутствием большую часть романного повествования. Такое распределение вставных сказочных текстов обуславливается их многоаспектными функциями. «Преломляя» жизненные сценарии центральных героев романа, «публичные» и «приватные» сказки фигурируют в качестве мини-моделей романа. При этом обладая иножанровой природой, сказки тем самым актуализируют межжанровые взаимоотношения с принимающим текстом романа. Благодаря насыщенной аллюзивной природе, сказочные вставные тексты создают прочные межтекстовые связи с литературным наследием Европы.

Расположенная в 1-й части романа сказка «Кустарник» предвещает трагические события романного сюжета. Использование семантически осложненных образов-«скреп» (например, дырчатый камень), фигурирующих во вставной сказке, а затем в финале романного текста, является одним из

художественных приемов, обеспечивающих текстовое единство «Детской книги». Аллюзивно осложненные имена главных персонажей «Кустарника» (Матушка Гусыня, Старуха в Башмаке, Пэкан) не только актуализируют значимый аллюзивный пласт (британский фольклор и шекспировское наследие), но и организуют уровень межтекстового взаимодействия внутри романа, когда Олив ассоциирует себя с Матушкой-Гусыней, а Том на Иванов день исполняет роль шекспировского Пэка.

Сказка «Человечки в домике», расположенная во 2-й части романа, уточняет нюансы сюжетной линии, разворачивающейся вокруг семьи Уэллвудов. Воспроизводя композиционно-сюжетную модель сказки Э. Несбит «Город в библиотеке» (прием *mise en abyme* и др.), вставной текст анонсирует последовательно реализованные в «Детской книге» аллюзивно-биографические соответствия, благодаря которым выстраиваются внетекстовые связи между персонажной историей Олив Уэллвуд и персональной историей ее прототипа – английской сказочницы Э. Несбит.

В отличие от полнотекстовых «публичных» сказок «приватные» сказки обладают иной природой: их отличительными признаками являются фрагментарность и бесконечность. Будучи рассредоточены по всему романному тексту, они наиболее тесно коррелируют с жизненными историями Дороти и Тома, вступая в наиболее тесное взаимодействие с принимающим текстом. Так, в «зеркале» вставного сюжета сказки Дороти преломляются сложные взаимоотношения взрослеющей дочери и ее матери, а также проясняются сюжетные перипетии, связанные с тайной ее рождения. В связи с этим актуализируется сюжет сказки братьев Grimm «Ганс – мой ежик», претерпевающий в романе следующие жанровые мутации: немецкая народная сказка адаптирована в качестве кукольной постановки, она же используется в качестве претекста вставного романного текста.

Центральным вставным текстом романа является «приватная» сказка Тома, номинируемая «Том-под-землей» и представленная объемными

текстовыми фрагментами, демонстрирующими наиболее интенсивное взаимодействие с принимающим романном текстом. Она не только дублирует персонажную историю Тома, но с определенного момента начинает моделировать ее дальнейшее развитие. Особую семиотическую роль в романе играет смена жанровой доминанты, когда сказка «Том-под-землей» превращается в одноименную пьесу, утрачивая при этом свои основные характеристики – бесконечность и приватность. Персонажная история Тома обрывается самоубийством, спровоцированным этими перипетиями развития его личной сказки. Отдельные нюансы сюжета «Тома-под-землей» уточняются с помощью аллюзий на историю Ланселота Озерного, а также шотландскую балладу «Томас-рифмач», которые находят отражение и в романной истории Тома Уэллвуда.

Проблема межжанрового взаимодействия актуализирована и в связи с выявлением в структуре романа особой группы вставных текстов. Это драматологические вставные фрагменты, существующие в романе в форме описания театральных постановок, адаптирующих известные сказочные произведения: сказку «Золушка» братьев Гримм, сказочную новеллу «Песочный человек» Э. Т. А. Гофмана, шекспировские пьесы со сказочным сюжетом («Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь») и др. Исследование этих «гибридных» образований позволило показать специфику трансформации сказочных сюжетов, перенесенных на сцену, а затем инкорпорированных в эпическое поле романа в качестве фрагмента-описания театральной постановки. Адаптация к особенностям романного жанра влечет за собой усиление эпического начала – описание постановок, элементы пересказа сюжетов, а также их существенная редукция. Другой существенной особенностью драматологических фрагментов является присутствие зрительской рецепции, за счет чего в тексте появляются ремарки, описывающие нюансы восприятия спектаклей детьми, переживания актеров-любителей и т.д.

Широкий спектр драматологических фрагментов выполняет ряд важных функций в романе: введение автономных сюжетных линий, программирование межличностных отношений героев «Детской книги» посредством распределения их ролей в постановках, прогнозирование их «ролевого» поведения в романе, предувещание кровавых картин Первой мировой войны.

Таким образом, в ходе нашего исследования была впервые создана типология обширного корпуса вставных текстов романа А. С. Байетт «Детская книга», определены их многоаспектные функции, показаны способы их взаимодействия с принимающим романским текстом. На примере сказочных включений – «публичных» и «приватных» сказок – мы показали, что вставные тексты, будучи особой разновидностью интертекстуальности, делают произведение интертекстуальным и полижанровым, усложняя его сюжетно-композиционную структуру, а различная жанровая природа вступающих во взаимодействие текстов, приводит к трансформациям традиционных жанровых парадигм. В этой связи особое внимание было уделено исследованию драматологических вставных фрагментов в романе, специфика которых обусловлена их «гибридной» жанровой природой. Все рассмотренные вставные тексты отмечены многочисленными аллюзивными маркерами, за счет которых создаются тесные межтекстовые связи с литературным наследием Западной Европы, расширяя диапазон смысловых проекций и художественных приемов романа «Детская книга».

Для дальнейших исследований перспективной может стать разработка теории о вставных текстах как иножанровых включениях в принимающем их тексте, а также изучение интертекстуальных особенностей и аллюзивной природы творческого наследия А. С. Байетт.

БИБЛИОГРАФИЯ

Научная литература

1. Александрова А. Дырявые камни – Куриный бог, Ведьмин камень, Перунова страсть // Мифонедельник: электрон. журн. 2011. № 32. [Электронный ресурс]. URL: <http://myfholology.info/mythoweek/32a.html> (дата обращения: 01.04.2015).
2. Антонов Д. И. Оборотничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015) / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Издательский дом «Дело», 2015. 156 с.
3. Антонова Н.А. Полистилистика романа А.С. Байетт «Обладание»: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008. 202 с.
4. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации худож. текста). СПб.: Образование, 1995. 60 с.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. СПб., 1999. 444 с.
6. Баева Н.А. Категория интертекстуальности в романах Ч. Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2003. 19 с.
7. Байетт А. Зачем нужно искусство? // Деловая газета «Взгляд». 09.10.2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/10/9/116125.html> (дата обращения: 15.11.2015).

8. Байетт А.С. “Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще поняла не до конца...” Дмитрий Дроздовский беседует с Антонией С. Байетт // Иностранная литература. № 12. 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/12/sk8.html> (дата обращения: 13.08.2014).
9. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
11. Бочкарева Н.С. Немцы, Gesamtkunstwerk и Первая мировая война в романе А.С. Байетт «Детская книга»: взгляд из Великобритании // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков Коллективная монография. Нижний Новгород, 2016. С. 438 – 445.
12. Бочкарева Н.С. Трансформация мифологического образа в рассказе А.С. Байетт «Ламия в севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. 2007. № 2. С. 6 – 12.
13. Валипур А.Р. Проблема диалога в художественной литературе // Преподаватель XXI века. № 4. Ч. 2. М., 2011. С. 326 – 329.
14. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность. Великий Новгород: ИПЦ Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
15. Владимирова Н.Г. «Память термина» и его вариативность в английском филологическом романе («Обладать» А.С. Байетт) // Stephanos. 2016. № 3 (17). С. 199 – 210.
16. Владимирова Н.Г., Исаев С.Г. Актуальная поэтика: Смена художественной парадигмы: монография. Великий Новгород: ИПЦ

Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, 2017. 482 с.

17. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. Альпина Паблишер, Москва, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=rLvzCQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 11.07.2016).

18. Волкова Т.Н. Вводные жанры в романе: виды и функции: На материале русского классического романа XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. 26 с.

19. Волкова Т.Н. Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» Л.Н. Толстого) // Новый филологический вестник. М., 2010. № 1 (12). С. 33 – 42.

20. Галай К.Н., Жучкова А.В. О типологической классификации и символическом значении антропоморфных образов принца-лягушки и царевны-лягушки // Мир русского слова. 2014. № 4. С. 50 – 55.

21. Геращенко А.М. Роль вставных текстов в организации нарратива: на материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2009. 177 с.

22. Геращенко А.М. Функции вставных текстов как особой формы организации информационных потоков: монография. Бийск, 2013. 137 с.

23. Gladunov I.K. Шекспировские аллюзии в романе А. Байетт «Обладать» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: межвуз. сб. науч. тр. М.: Московский государственный областной университет, 2015. С. 88 – 97.

24. Горяинов С.А. Битвы алмазных баронов. Москва: Алгоритм, 2013. [Электронный ресурс]. URL:

https://books.google.ru/booksid=0yBcAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 06.08.2015).

25. Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт): дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 141 с.

26. Грешных В. И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. 406 с.

27. Грязнова О.Б. Функционирование структуры «текст в тексте» в русскоязычной прозе Бурятии: вторая половина XX - начало XXI в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2013. 22 с.

28. Гумерова А.Л. Композиционная роль текста в тексте в произведениях Достоевского: библейские цитаты в романе «Братья Карамазовы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007. 18 с.

29. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М., 1991. 204 с.

30. Дарененкова В.С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А.С. Байетт: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 190 с.

31. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.

32. Дикман Х. Сказание и иносказание. Юнгианский анализ волшебных сказок. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 2000. 251 с.

33. Егиазарян Г.В. Библейские мотивы в «Морфо Евгения» А.С. Байетт // FILOLOGISCHE VEDOMOSTI. № 3. 2006. С. 40 – 45.

34. Егорова Т.Ю. Детская литература англоязычных стран. Вологда: Изд. центр. ВИРО, 2005. 264 с.

35. Ейгер Г.В., Григорьева Л.М. Концепция языковой полифонии у М.М. Бахтина и проблема интертекста // Бахтинские чтения. Вып. 2. Орел, 1997. С. 185 – 190.
36. Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды: учеб. пособие [электронный ресурс] / А.Б. Есин. – 3-е изд., стереотип. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 280 с.
37. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Научный мир, 1982.
38. Завьялова Г.А. Межжанровые связи в классическом английском детективе (на материале романа А. Кристи “Ten little niggers”) // Сибирский филологический журнал. № 3. Барнаул и др., 2010. С. 109 – 113.
39. Зайченко М.А., Яковлева Е.Л. Рекурсия и искусство // Международный научно-исследовательский журнал. № 4 – 2 (11) / 2013. С. 65 – 68.
40. Згурская М.П. 50 знаменитых загадок Средневековья. Харьков: ФОЛИО, 2008. 506 с.
41. Иваник А.И. Проблема взаимодействия романа и новеллы в системе эпических жанров: (Теоретические Аспекты) // Системность литературного процесса. Днепропетровск: ДГУ, 1987. С. 154 – 158.
42. Иванова Н. Ускользящая современность. Русская литература XX – XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (дата обращения: 21.10.2014).
43. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: INTRADA, 1998. 225 с.
44. Исаев С.Г. Поэтологические проекции текста: Классические и неклассические аспекты. Великий Новгород:

Издательско-полиграфический центр Новгородского государственного университета, 2015. 115 с.

45. Карнарвон Ф. Леди Альмина и аббатство Даунтон / Пер. Н. Сотникова. AST Publishers, 2014. 607 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=XcvGAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 24.10.2015).

46. Конькова М.Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010а. 20 с.

47. Конькова М.Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010б. 190 с.

48. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427 – 457.

49. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 652 с.

50. Куприянова Е.С. Двойничество и поэтика удвоения («Хозяйство света» Дж. Уинтерсон): учеб.-метод. пособие. Великий Новгород: Издательско-полиграфический центр Новгородского государственного университета, 2012. 91 с.

51. Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Великий Новгород: Издательско-полиграфический центр Новгородского государственного университета, 2007. 300 с.

52. Ламзина А.В. Рама // Введение в литературоведение: Учеб. Пособие/ Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.easyschool.ru/books/literatura/vvedenie-v-literaturovedenie-chernets-halizer/rama> (дата обращения: 01.02.2016).

53. Лебедева О.В. Английская новелла от истоков к современности: дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2017а. 284 с.

54. Лебедева О.В. Живописный экфрасис в современной английской новелле // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Филология, педагогика, психология. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2017б. № 1. С. 38 – 44.

55. Лебедева О.В. К вопросу о жанровой принадлежности произведения малой прозы А.С. Байетт «Стеклянный гроб» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (46): в 2 ч. Ч. I. С. 98 – 100.

56. Либиг С.В. Об интертекстуальности номинаций: (На примере драмы Ф. Шиллера “Вильгельм Телль” и повести М. Фриша “Вильгельм Телль для школы”) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 33 (73): Аспирантские тетради. Ч. I. (Общественные и гуманитарные науки): Научный журнал. СПб., 2008. С. 284 – 290.

57. Левин Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. С. 45 – 64.

58. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-dejavu.ru/d/Doll.html> (дата обращения: 29.10.2017).

59. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 702 с.

60. Лотман Ю.М. Семиосфера: сб. статей и заметок. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 703 с.

61. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Акад. Проект, 2002. 542 с.

62. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. С. 3 – 18.
63. Лунькова Л.Н. Текст: интертекстуальное дежа-вю: монография. Коломна, 2010. 214 с.
64. Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения: Учеб. пособие. Кемерово: КемГУ, 1995. 82 с.
65. Мазова Е.В. Вставные тексты в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. № 4 (87). Ч. 1. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015а. С. 69 – 72.
66. Мазова Е.В. Мотивы творчества Э. Несбит в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. № 7 (90). Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2015б. С. 79 – 82.
67. Мазова Е.В. Особенности номинации в романе А.С. Байетт «Детская книга» (на примере вставной сказки «Кустарник») // Ученые записки Новгородского государственного университета: электрон. науч. журн. 2016. № 2 (6). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.novsu.ru/file/1228289>.
68. Мазова Е.В. «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира и роман А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. № 83. Ч. 1. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2014. С. 24 – 27.
69. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
70. Майорова Г.В. Роман В. Набокова «Дар» как энциклопедия жанров: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2010. 25 с.

71. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. 408 с.
72. Московин В.П. Интертекстуальность: понятийный аппарат: фигуры, жанры, стили. М.: URSS ЛИБРОКОМ, 2011. 164 с.
73. Музеи мира. 100 шедевров. Москва: Эксмо, 2015. 96 с.
74. Муравьева Л.Е. Нарративные конструкции «mise en abyme» и «металепсис» (на примере романов А. Роб-Грийе) // 30 Бюллетень научных студенческих обществ нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского Вып. 1: Гуманитарные и социальные науки. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2012. С. 110 – 112.
75. Муравьева Л.Е. Mise en abyme: Способы презентации в нарративном тексте // Журнал Narratorium, №1 (9), 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635309> (дата обращения: 09.12.2016).
76. Муратова Я.Ю. Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулздис: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. 240 с.
77. Муратова Я. Опыт реконструкции викторианского мира в произведениях А.С. Байетт // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XXI: Проблема взаимодействия литературных эпох. М., 2009. С. 507 – 549.
78. Неклюдов С.Ю. Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11–12 декабря 2015) / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Издательский дом «Дело», 2015. 156 с.
79. Обнорская М.Е. Интертекстуальные связи в художественном произведении // Семантика и прагматика текста / Под

общ. ред. В.А. Пищальниковой. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 1998. С. 46 – 49.

80. Папкина Д.С. Типы литературных аллюзий // Вестник Новгородского государственного университета. 2003. № 25. С. 78 – 82.

81. Пестерев В.А. «Логика» повествования в романе А.С. Байетт «Обладание» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2005. № 4. С. 54 – 63.

82. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: Учеб.-метод. пособие. Волгоград, 2001. 37 с.

83. Поваляева Н.С. Образ мюзик-холла в неовикторианском романе. Минск, 2015. 100 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=z0IZCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 10.05.2017).

84. Подлубнова Ю.С. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Доклад международной конференции «Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22 – 23 декабря 2005 г.). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата обращения: 17.10.2014).

85. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 333 с.

86. Проскурин Б.М. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского Университета. Вып. 4. 2004. С. 5 – 11.

87. Прохорова Л.П. Сказка, игра, интертекстуальность: (на материале английских литературных сказок). Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2012. 139 с.

88. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
89. Самуйлова М.Е. Поэтика эпиграфических вставных текстов (дневник, письмо) в романе А.С. Байетт «Обладать»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008а. 22 с.
90. Самуйлова М.Е. Поэтика эпиграфических и вставных текстов (дневник, письмо) в романе А.С. Байетт «Обладать»: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008b. 200 с.
91. Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанова. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702 с.
92. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 191 с.
93. Сокрута Е.Ю. Метанарративные аспекты «рассказа в рассказе» // Журнал Narratorium, №1 (9), 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635308> (дата обращения: 04.01.2017).
94. Стырина Е.В. Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности: На материале англоязычного рассказа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 18 с.
95. Тамарченко Н.Д. “Свое” и “чужое” в эпическом тексте: К вопросу о “родовых” структурных признаках // Литературный текст: проблемы и методы исследования. № 5. Тверь, 1999. С. 3 – 13.
96. Тиунова М.Н. Библейские реминисценции в повести А.С. Байетт «Джин в бутылке из стекла Соловьиный глаз» // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 126 –128.
97. Тороп П.Х. Проблема интекста // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981. С. 33 – 44.

98. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 207 с.
99. Толстых О. А. Неовикторианский роман в английской литературе конца XX века. Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2012. 141 с.
100. Трубецкова Е.Г. «Текст в тексте» в русском романе 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. 24 с.
101. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интертекстуального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. 159 с.
102. Ульянин В.Ф. Некоторые замечания о межтекстовых связях в художественной литературе // Язык. Текст. Стиль: сб. науч. ст. Курган: Изд-во Кург. гос. ун-та, 2004. С. 125 – 130.
103. Урванцева Н.Г. Зеркало как принцип поэтики в русской детской литературе XX века. Казань, 2015. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=u_WhCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 27.05.2016).
104. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
105. Федорченко В.И. Дом Романовых: энциклопедия биографий. Красноярск: БОНУС; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. 384 с.
106. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. [Электронный ресурс]. URL: http://ezoteric.polbu.ru/frezer_goldbranch/ch17_xviii.html (дата обращения: 27.05.2016).
107. Франц М.-Л. фон. Избавление от колдовства в волшебных сказках / Мария-Луиза фон Франц; пер. с англ. В. Мершавки. М.:

Класс, 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://unotices.com/book.php?id=84404&page=16> (дата обращения: 03.04.2016).

108. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 400 с.

109. Ханжина Е.П. Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С. Байетт “Обладание” // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: межвуз. сб. науч. тр. Пермь: ПГУ, 1996. С. 142 – 152.

110. Черванева В.А. Традиционный культурный смысл как системообразующий фактор фольклорно-языковой картины мира // Дело всей жизни: сборник научных трудов / Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Воронежский гос. пед. ун-т". Воронеж: ВГПУ, 2009. 250 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=KzBqCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 15.11.2015).

111. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учебное пособие. М., 2013. 208 с.

112. Чупасов В.Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. 22 с.

113. Шушпанова М.А. Мотив кукольности в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Общественные науки. 2016. № 5. С. 183 – 190.

114. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 299 с.

115. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени / Пер. с нем. А. Бобикова. М.: Академический проект, 2007. 286 с.

116. Юрковская Е.А. Жанр, интертекстуальность, архитектстуальность // Лингвистические парадигмы и лингводидактика: тезисы докладов и сообщений IV международной научно-практической конференции. Иркутск, 1999. С. 141 – 142.

117. Юрьева А. Информация о смерти Джона Фаулза была обнародована лишь сегодня // Труд. 2005. [Электронный ресурс]. URL: http://www.trud.ru/article/07-11-2005/166496_informatsija_o_smerti_dzhona_faulza_byla_obnarodov.html (дата обращения: 10.05.2017).
118. Яценко И.И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста: (На материале рассказа В. Пелевина “Ника”) // Мир русского слова. № 1. Спб., 2001. С. 73 – 84.
119. A Companion to the British and Irish Short Story / Ed. by D. Malcolm, C.A. Malcolm. Blackwell Publishing Ltd., 2008. 592 p.
120. Alban G.M.E. Melusine the serpent goddess in A.S. Byatt's Possession and in mythology. Lanham etc.: Lexington books, cop, 2003. 308 p.
121. Alfer A. A.S. Byatt: Critical Storytelling. Manchester University Press, 2010. 202 p.
122. Ammerman R., Hersen M. Case Studies in Family Violence. New York: Springer Science & Business Media, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=nJp3BQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 20.05.2014).
123. Boccardi M. A.S. Byatt (New British Fiction)/ Palgrave, 2013. 148 p.
124. Bormann D.C. The articulation of science in the neo-Victorian novel: a poetics (and two case-studies). Bern: Peter Lang publishing, 2002. 335 p.
125. Bristow J. Introduction: What Happened? The Children's Book and the Question of History, 1895 – 1919 // Journal of Victorian Culture (Routledge). Mar. 2012. Vol. 17 Issue 1. P. 64 – 72.
126. Britain and Italy in the Long Eighteenth Century: Literary and Art Theories / Ed. by R. Loretelli, F. O’Gorman. Cambridge Scholars Publishing, 2010. 265 p.

127. Buchanan R.A. Brunel: The Life and Times of Isambard Kingdom Brunel. Hambledon Continuum, 2006. 320 p.
128. Byatt A.S. Happy Ever After // The Guardian. 2004, January 03. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2004/jan/03/sciencefictionfantasyandhorror.fiction> (дата обращения: 11.03.2015).
129. Byatt A. S. Old Tales, New Forms // On Histories and Stories. Selected essays. Harvard: Harvard University Press, 2000. P. 123 – 150.
130. Byatt, A.S. The Reader as Writer, the Writer as Reader. The Bell-Russell Lectures in the Humanities. Waco: Baylor University, 1993. 18 p.
131. Byatt, A.S. Writing in terms of pleasure // The Guardian. 2009, April 25. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2009/apr/25/as-byatt-interview> (дата обращения: 23.03.2015).
132. Campbell J. A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination. Wilfrid Laurier University Press, 2004. 310 p.
133. Carpenter L. In the Face of Author A.S. Byatt's Self-Possession // The Australian. 2013, November 09. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theaustralian.com.au/news/world/in-the-face-of-author-as-byatts-self-possession/story-fnb64oi6-1226754419455> (дата обращения: 23.11.2015).
134. Chambers R. Parody: The Art that Plays with Art. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2010. 266 p.
135. Cornish Legends // Chambers's Journal of Popular Literature, Science and Arts. Ser. 4, Vol. 3, London & Edinburgh: W & R Chambers, 1866. P. 103 – 108.
136. Dentith S. Nineteenth-Century British Literature Then and Now: Reading with Hindsight. New York: Routledge, 2016. 192 p.
137. Dollerup C. Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales. Vol. 30. Amsterdam,

the Netherlands: John Benjamins Publishing Co.; Philadelphia, USA: John Benjamins North America, 1999. 384 p.

138. Durrell L. Lawrence Durrell: Conversions / Ed. by Ingersoll. London: Associated University Presses; Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1998. 261 p.

139. Franken C. A.S. Byatt: Art, authorship, creativity. New York: Palgrave, 2001. 164 p.

140. Gelardi J.P. From Splendor to Revolution: The Romanov Women, 1847-1928. New York: St. Martin's Press, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=YIhU7RWPFBYC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 20.10.2015).

141. Gray D. Simple Forms: Essays on Medieval English Popular Literature. Oxford University Press, 2015. 267 p.

142. Grenby M.O. Children's Literature. Edinburgh University Press, 2008. 232 p.

143. Gutleben Ch. Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel. Amsterdam – New York: Rodopi, 2001. 248 p.

144. Hadley L. Neo-Victorian fiction and historical narrative: the Victorians and us. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 192 p.

145. Haase D. The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Vol. 2: G-P. Westport, Connecticut, London: GREENWOOD PRESS, 2008. 1160 p.

146. Hattersley R. David Lloyd George: The Great Outsider. Hachette Digital, 2010. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=pvq1Cj6FA10C&pg=PT266&dq=If+your+speeches+only+hurt+and+alienated+lords,+it+would+not+perhaps+so+much+matter&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjA_dmVm9HTAhXGB5oKHTZGDUkQ6AEIJzAA#v=onepage&q=If%20your%20speeches%20only%20hurt

%20and%20alienated%20lords%2C%20it%20would%20not%20perhaps%20so%20much%20matter&f=false (дата обращения: 17.04.2016).

147. Heilmann A., Llewellyn M. Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 323 p.

148. Hicks E. Public and Private Collections in A.S. Byatt's *The Children's Book* // *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Jun. 2011. Vol. 44 Issue 2. P. 171 – 185.

149. Hidalgo C.P. *Over a Cup of Ginger Tea: Conversations on the Literary Narratives of Filipino Women*. Diliman, Quezon City: The University of the Philippines Press, 2006. 138 p.

150. Hutcheon L. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York; London: Routledge, 1995. 268 p.

151. Iba E.M., Johnson Th.L. *The German Fairy Tale Landscape*. E. Michael Iba, 2006. 186 p.

152. Johnson G.W. *The British Ferns Popularity Described, and Illustrated by Engravings of Every Species*. London: Journal of horticulture and cottage gardener office, 1867. 316 p.

153. Kristeva J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique*. Paris: Minuit, 1967. № 236. P. 438 – 465.

154. Lawrence B. *Five children and a philandering husband: E Nesbit's private life* // *The Telegraph*. 2016, July 06. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/five-children-and-a-philandering-husband-e-nesbits-private-life/> (дата обращения: 15.08.2016).

155. Loomis R.S. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. Chicago, Illinois: Academy Chicago Publishers, 1997. 384 p.

156. Maltz D. *The Newer New Life: A.S. Byatt, E. Nesbit and Socialist Subculture* // *Journal of Victorian Culture* (Routledge). Mar. 2012. Vol. 17 Issue 1. P. 79 – 84.

157. Manfred J. A Guide to the Theory of Drama. Part II: of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne. 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (дата обращения: 28.10.2014).

158. McCullough J.A. Dragonslayers: From Beowulf to St. George. Oxford: Osprey Publishing Ltd., 2013. 80 p.

159. Miller A. Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect Books, 2007. 272 p.

160. Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore. New York: Facts on File, Inc., 2014. 529 p.

161. Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics / Ed. by M.-L. Kohlke, Ch. Gutleben. Amsterdam – New York: Rodopi, 2011. 410 p.

162. Paddy M'Ardle and the Fiery Pooka // The Shamrock: A National Weekly Journal. Irish History, Literature, Arts, etc. Vol. III. Dublin, 1868. P. 440.

163. Patterson R. A Kitchen Witch's World of Magical Herbs & Plants. Croydon: CPI Group (UK) Ltd., 2014. 220 p. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=jR_tBAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=A+Kitchen+Witch%E2%80%99s+World+of+Magical+Herbs+%26+Plants.&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiPq-uhmI7UAhWhE5oKHdzVDnsQ6AEIKjAA#v=onepage&q=A%20Kitchen%20Witch%E2%80%99s%20World%20of%20Magical%20Herbs%20%26%20Plants.&f=false (дата обращения: 18.08.2017).

164. Pfister M. Konzepte der Intertextualität// Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985. P. 1 – 30.

165. Postmodernism and After: Visions and Revisions / Ed. by R. Rudaitytė. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 220 p.
166. Riffaterre M. L'intertexte inconnu // *Littérature*. No. 41, 1981. P. 4 – 7.
167. Rudd, D. Reading the Child in Children's Literature: An Heretical Approach. Palgrave Macmillan, 2013. 248 p.
168. Stuart T. Recurring Dreams: Haunting Fantasy in John Foweles' *The Magnus* // "Curious, if True": The Fantastic in Literature / Ed. by A. Bright. Cambridge Scholars Publishing, 2012. 285 p.
169. Studebaker J. Breaking the Mother Goose Code: How a Fairy-Tale Character Fooled the World for 300 Years. John Hunt Publishing Ltd., 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=5P1JBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 03.12.2015).
170. Sturrock J. Artists as Parents in A.S. Byatt's *The Children's Book* and Iris Murdoch's *The Good Apprentice* // *Connotations: A Journal for Critical Debate*. 2010/2011. Vol. 20 Issue 1– 3, 2010. P. 108 – 130.
171. Sutherland J. Foreword to *Rereading Victorian Literature* // *Reading Victorian Literature* / Ed. by A. Jenkins, J. John. Palgrave, 2002. P. xi – xii.
172. Taming the Pooka, Celtic Tales of the Trickster Fairy: Magical Creatures / Ed. by V. Ventura. *Magical Creatures – A Weiser Books Collection*, 2001. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books?id=ndouSg_9fD4C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 28.04.2015).
173. Teverson A. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=TPF43ET3DLAC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 10.02.2016).

174. Thad L. The Victorian Parlour: A Cultural Study. Cambridge University Press, 2001. 282 p.

175. The English and Scottish Popular Ballads / Ed. by F. J. Child. Part II. Boston: Houghton, Mifflin and Aompany; New York: 11 East Seventeenth Street; Cambridge: The Riverside Press; London: Henry Stevens, 1884. 266 p.

176. Trioedd Ynys Prydein: The Traids of the Island of Britain / Ed. by R. Bromwich. University of Wales Press, 2014. 677 p.

177. Tuchman B.W. The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War, 1890-1914. New York: Random House Trade Paperbacks Edition, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://erenow.com/modern/proudtower/7.html> (дата обращения: 18.04.2016).

178. Uhsadel K. The Continuity of Victorian Traces: A.S. Byatt's The Children's Book // Journal of Victorian Culture (Routledge). Mar. 2012. Vol. 17 Issue 1. P. 72 – 79.

179. Urban S. Scandinavia and the British Isles // The Gentleman's Magazine. Vol. 5. Jan. – Jun. London : W. Pickering ; John Bowyer Nichols and Son, 1836. P. 36 – 43.

180. Wilson R.R. Shakespearean Narrative. Newark: University of Delaware Press; London: Associated Univertisty Presses, 1995. 313 p.

Словари и энциклопедические издания

1. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: ЗАО Центр-полиграф, 2010. С. 525.

2. Королев К.М. Энциклопедия сверхъестественных существ: иллюстрированный путеводитель по мифам, преданиям и сказкам. М.: Эксмо; СПб.: Мидград, 2005. 716 с.

3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 381 с.
4. Сказочная энциклопедия. / Сост. Н. Будур. М.: Олма-пресс, 2005. 608 с.
5. Трессидер Д. Словарь символов. М.: Фаир-пресс, 2001. 444 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php (дата обращения: 23.10.2015).
6. Armstrong R.A. A Gaelic Dictionary in Two Parts. To which is Prefixed a New Gaelic Grammar. Duncan, 1825. P. 453. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=r4Bk4KKEjvMC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 28.04.2015).
7. Bane Th. Encyclopedia of Faries in World Folklore and Mythology. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland and Company Inc., Publishers, 2013. 428 p.
8. Barthes R. Texte // Encyclopaedia universalis. P., 1973. Vol. 15. P. 78.
9. Dinneen P.S. An Irish-English Dictionary. Dublin: M.H. Gill & Son; London: David Nutt, 1904. 803 p.
10. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Cambridge University Press, 2006. 1572 p.
11. Concise Oxford Russian Dictionary / Ed. by P. Falla, B. Unbegaun, M. Wheeler. Москва: Издательство «Весь Мир», «Издательский Дом ИНФРА-М», 2006. 1007 p.
12. Hahn D. The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford University Press, 2015. 663 p.
13. Longman Exams Dictionary. Pearson Education Limited, 2007. 1833 p.
14. Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Inc., 1995. 1236 p.
15. O'Brien J. Irish-English Dictionary. Dublin: Hodges and Smith, 1832. 470 p.

16. The Art of Literary Nomenclature. [Электронный ресурс]. URL: <http://literarynomenclature.com/category/louisa-may-alcott/> (дата обращения: 21.04.2014).

17. The Free Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thefreedictionary.com/tale> (дата обращения: 27.12.2016).

18. Zipes J. The Oxford Companion to Fairy Tales. Oxford University Press, 2015. 720 p.

Список литературных источников

1. Байетт А.С. Детская книга / Пер. с англ. Т. П. Боровиковой. М.: Эксмо, 2012. 830 с.

2. Братья Гримм. Золушка // Сказочная антология / Сост. Н. Будур. М.: Олма-Пресс, 2005. С. 120 – 131.

3. Гримм В.К., Гримм Я. Ганс – мой ежик // Сказки, собранные братьями Гриммами / Пер. с нем. под ред. П. Н. Полевого. СПб, 1895. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/grimm/text_1080.shtml (дата обращения: 28.03.2016).

4. Гофман Э.Т.А. Песочный человек / Пер. А. Морозова // Новеллы / Сост. Н. А. Жирмунская. Л.: Лениздат, 1990. С. 97 – 129.

5. Несбит Э. Город в библиотеке // Сказки и истории. Екатеринбург: Ладъ, 1994. [Электронный ресурс]. URL: <https://profilib.com/chtenie/121710/edit-nesbit-skazki-i-istorii.php> (дата обращения: 10.11.2015).

6. A Scottish Ballad Book / Ed. by D. Buchan. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2015. 242 p.

7. Wyatt A.S. The children's book: a novel. New York, Alfred A. Knopf, 2009. 675 p.

8. Grimm J., Grimm W. Hans mein Igel // Kinder und Häusmarchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band. Göttingen, 1864. P. 114 – 119.

9. Mother Goose's nursery rhymes. Opie collection of children's literature; 019:189. May G. Quigley collection / Ed. by E.L. Walter . Adam and Charles Black, 1948. 216 p.

10. Nesbit E. The Town in the Library in the Town in the Library // Nine Unlikely Tales. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/49913/49913-h/49913-h.htm> (дата обращения: 03.10.2015).