

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова»

На правах рукописи

РАЗИНА Ирина Сергеевна

**СООТНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО И
ФАНТАСТИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ
ТВОРЧЕСТВА Д.У. ДЖОНС И Д. АМОНДА)**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(западноевропейская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент С.Н. Аверкина

Нижний Новгород
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Становление фантастической детской литературы	18
1.1. Проблема определения детской литературы	18
1.2. Категория фантастического в литературе	22
1.3. Этапы развития детской литературы: формирование фантастического дискурса	27
ГЛАВА 2. Магия обыденного в художественном мире Д.У. Джонс.....	50
2.1. Художественный мир Д.У. Джонс	51
2.2. Взаимодействие реалистического и фантастического в романе «Моя тетушка — ведьма»	67
2.3. Аллюзивный пласт романа.....	73
ГЛАВА 3. Приемы создания художественной действительности в творчестве Д. Амонда	81
3.1. Проблема двойного кодирования в творчестве Д. Амонда.....	81
3.2. Концепция образования: эмпирическое vs поэтическое в романе «Скеллиг».....	96
3.3. Мотив превращения в романе.....	101
3.4. Рецепция романа в кинематографе и сценическом искусстве	112
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	124
БИБЛИОГРАФИЯ	131
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	154
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	167
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	186

ВВЕДЕНИЕ

История развития детской литературы имеет давние традиции. На смену назидательным книгам, направленным, в первую очередь, на религиозное воспитание молодых читателей, пришли тексты, отличающиеся разнообразием авантюрных и фантастических сюжетов. В середине XIX столетия наступил ее настоящий расцвет. Этот период многие специалисты называют «золотым веком» детской литературы (Х. Карпентер¹, Ч. Батлер и др.), который связан в первую очередь с творчеством Л. Кэрролла.

Вторым витком интереса широкой публики к исследуемому феномену можно считать 60–70-е гг. XX столетия — подъем популярности романов Дж. Р.Р. Толкина и К.С. Льюиса [Артамонова 2013: 10].

Последние десятилетия также отмечены появлением на книжном рынке большого корпуса текстов, заслуживающих внимания не только юных читателей, но и зарубежных и отечественных исследователей, занимающихся изучением детской литературы. Российские филологи несколько десятилетий обходили эту область стороной, что объяснимо. Во времена СССР культурная политика была направлена на поддержание института детства, существовало большое количество книжных серий и отдельных изданий для детей и юношества, тома сопровождалась серьезными предисловиями и обширными комментариями. Детская литература изучалась как специальная дисциплина на филологических факультетах вузов. Государственное издательство «Детская литература» публиковало книги тысячными тиражами.

В постсоветском пространстве ситуация изменилась. Произошел не только политический и экономический, но и культурный переворот.

¹ Термин введен в литературоведческий оборот Хамфри Карпентером (см. исследование «Тайные сады: изучение золотого века детской литературы» (Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature, 1932).

Специалисты отмечают, что в детской литературе наступил кризис [Арзамасцева 2008]. В школьный список рекомендованной литературы по-прежнему входили произведения известных всем авторов: А. Гайдара, В. Катаева, В. Быкова, А. Рыбакова, Р. Фраермана и др, однако в 1990-е гг. создавалось не так много новых интересных текстов, ориентированных на детскую и подростковую аудиторию. Неслучайно появление в России этого периода большого количества переводных изданий европейских (в особенности английских) и американских авторов.

Это связано с тем, что на Западе культура общения с молодой аудиторией не переживала таких кризисов, как в России, и развивалась более последовательно. Тем не менее, английская детская литература в системе образования представлена главным образом классическими произведениями конца XIX – начала XX веков. Новые авторы часто остаются неизвестными широкой публике.

Объектом настоящего исследования является современная британская интеллектуальная детская литература, не относящаяся к классическому фэнтези.

Предмет исследования — особенности соотношения категорий фантастического и реалистического в романах Д.У. Джонс «Моя тетушка — ведьма» и Д. Амонда «Скеллиг».

Цель данной диссертации заключается в исследовании художественного мира Д.У. Джонс и Д. Амонда и характерных черт их повествовательных стратегий, построенных на пересечении фантастического и реалистического слоев. Такая структура произведений позволяет интерпретировать текст в различных плоскостях.

В соответствии с целью исследования в работе поставлены следующие **задачи**:

- 1) определить объем понятия детской литературы;

- 2) выявить жанровые особенности современной британской литературы для детей и юношества;
- 3) разграничить понятия «фэнтези» и «фантастика», т.е. «фэнтезийная» и «фантастическая» литература;
- 4) охарактеризовать традиции развития детской литературы в Великобритании и континентальной Европе;
- 5) описать художественный мир Д.У. Джонс и выделить ключевые мотивы ее творчества;
- 6) проанализировать аллюзивный пласт романа «Моя тетушка — ведьма»;
- 7) выделить основные приемы создания художественной действительности в творчестве Д. Амонда;
- 8) сопоставить мотивы, связанные с научно-техническим прогрессом и миром поэзии в сознании детей-протагонистов в романе «Скеллиг»;
- 9) разобрать аллюзивный пласт романа;
- 10) описать мотив превращения, определяющий хронотоп романа;
- 11) выявить механизмы адаптации детской литературы в других видах искусства (иллюстрации, экранизации, театральные постановки).

Задачи определяют структуру диссертации, состоящую из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и трех приложений. Первая глава посвящена теоретическим проблемам и истории развития детской литературы; в двух практических главах рассматривается непосредственно творчество исследуемых авторов.

Актуальность работы связана с необходимостью изучения изменившегося объема понятия «литература для детей и юношества». Вызовы времени требуют появления текстов, которые были бы не просто интересны молодым читателям, но и давали им возможность открывать для себя новые темы и размышлять об актуальных проблемах, а также способствовали установлению связи между поколениями, ведь детскую литературу создают взрослые. С развитием культуры постмодернизма и радикальной сменой общественных формаций на рубеже тысячелетий происходит очередной сдвиг парадигмы ценностей, понятий, концептов. В условиях доминирования интернет-среды писатели должны особенно тщательно подходить к выбору тем, методов и образов, чтобы достучаться до читателя. В большинстве случаев ключевым становится не развлекательный или дидактический, а терапевтический аспект творчества, связанный с ситуацией преодоления травмы, — в современном высокоразвитом обществе справиться с ней существенно сложнее. По наблюдению М.Н. Эпштейна, «реальность не просто отчуждается, овеществляется или обесмысливается — она исчезает, а вместе с ней исчезает и общий субстрат человеческого опыта» [Эпштейн 2000: 35]. Интернет способен лишь предоставить ребенку то множество произвольных, относительных картин мира, о котором пишет Эпштейн, — и ввергнуть его в еще большую растерянность. В то же время в книгах осуществляется другой подход к таким травматичным, «недетским» темам, как смерть, потеря близких, неизлечимые заболевания, развод родителей, тоталитаризм и др. Они моделируют «терапевтический» дискурс, в рамках которого ситуации травмы переосмысляются в категориях, более понятных детям и подросткам. Моделированное мышление можно сравнить с мифологическим, мифопоэтическим, оно основано на повторяющихся сюжетах. Переживая травму, ребенок воспринимает ее как уникальное явление, но признание и, следовательно,

преодоление возможно именно тогда, когда он осознает ее повторяемость. Таким образом, происходит возвращение утраченного опыта.

Роман Дианы Уинн Джонс «Моя тетушка — ведьма» (Black Maria, 1991) и роман Дэвида Амонда «Скеллиг» (Skellig, 1998), ставшие основным **материалом** данного исследования, достаточно рано были переведены на русский язык и хорошо известны читателям, однако мало исследованы литературоведами. Они относятся к тому типу детской литературы, который можно назвать интеллектуальным. Оба автора начинали свою карьеру с произведений для взрослых, Д.У. Джонс и позднее не сосредоточивалась исключительно на детской аудитории. Романы обладают очевидной двойной адресностью, их читателем романов может быть и ребенок, и подросток, и родители, и другие члены семьи. В российской традиции двойная адресация носила скрытый характер: взрослые, читавшие детям книги С.Я. Маршака, К.И. Чуковского, Д.И. Хармса, Ю.П. Мориц, понимали, что за текстами скрываются сложные контексты и аллюзивный пласт намного шире, чем представляется на первый взгляд. Современные британские авторы, в том числе Д.У. Джонс и Д. Амонд, стремятся к тому, чтобы детская литература воспринималась серьезно и признавалась полноценной частью литературы в целом. Их собственный вклад состоит в создании амбивалентного образа потенциального читателя, который нельзя разделить на «псевдо-адресата» (ребенка) и «истинного адресата» (взрослого). Опыт обоих полноценен, хоть и различен. По мнению Д.У. Джонс, интертекстуальные элементы поддерживают интерес взрослых к произведению, а детям дают возможность осознать, что они не полностью понимают происходящее. Это становится дополнительным стимулом к поиску новых слоев и смыслов [Jones 2012: 49].

Методика исследования является комплексной. В ее основу положены историко-литературный, биографический и герменевтический

методы. При изучении текстов используется мифопоэтический подход, элементы компаративистского анализа, метод «пристального чтения». Большое внимание уделяется в работе также теории рецепции.

Методологическую базу исследования составили работы, посвященные:

— теоретическим вопросам психологии детства (В. Прейер, Ш. Бюлер, К. Юнг, З. Фрейд, К. Леви-Стросс, Л.С. Выготский) и общим проблемам теории литературы (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, В.Е. Хализев, И.О. Шайтанов, Д. Дюришин);

— проблемам определения детской литературы, ее истории и тенденциям развития (Н.М. Демурова, Л.И. Скуратовская, Н.П. Михальская, Г.Н. Храповицкая, И.Н. Арзамасцева, Т.А. Федяева, М.В. Иванкива, М. Николаева, Х-Х. Эверс, К. Додерер, К.Е. Майер, Дж. Рау Таунсенд, С. Беккетт);

— категории фантастического в литературе (В.Я. Пропп, Ц. Тодоров, Р. Кайуа, Е.Н. Ковтун, Р. Колингвуд, В. Фэрис, Т. Розенберг, Г. Хаас, Б. Ранк, В. Майснер, Т. Линдауэр, Д. Бехер, Т. Фронджиа, диссертации О.Б. Лукмановой, О.В. Павлухиной, Н.А. Викторовой, Е.В. Лозовик, Н.З. Шамсутдиновой);

— исследованию творчества Д.У. Джонс и Д. Амонда. Выпущенная в серии «Детская литература и культура» книга Ф. Мендлсон «Диана Уинн Джонс: фантастическая традиция и детская литература» (Diana Wynne Jones: The Fantastic Tradition and Children's Literature) является единственным на настоящий момент полноценным обзором художественного мира Д.У. Джонс. Автор группирует произведения Джонс в соответствии с основными приемами, использованными при их создании. «Моя тетушка — ведьма» упоминается в разделе о «пороговой

фантастике» (liminal fantasy), однако формат не позволяет подробно остановиться на каком-либо одном тексте.

Диссертационная работа Э. Кроу (The Wit and Wisdom in the Novels of Diana Wynne Jones) посвящена юмористической стороне произведений Джонс и анализирует роль иронии в выявлении и решении социальных проблем.

В своей магистерской диссертации (Playing with Fantasy: How Diana Wynne Jones Pushes Back the Boundaries of the Genre) М. Рамбольд рассматривает приемы, с помощью которых Джонс деконструирует клише жанра фэнтези.

Д. Латам подробно анализирует основные темы творчества Д. Амонда, выделяя смысловые узлы: магический реализм, смерть, память и воображение (David Almond: Memory and Magic). Он также прослеживает интертекстуальные связи книг Амонда.

Э. Баллен и Э. Парсонс рассматривают повествовательную модель «Скеллига» в тесной связи с социальным, культурным и интеллектуальным аспектами современного общества (Risk and Resilience, Knowledge and Imagination: The Enlightenment of David Almond's Skellig).

С. Стюарт в статье о христианской символике «Скеллига» проводит параллель с кризисом веры, происходящим в Европе (David Almond's *Skellig*: A New Vista of Contemplation?).

Е. Челиоти рассматривает образ заглавного героя «Скеллига» с философской точки зрения, интерпретируя фигуру ангела в отрыве от религиозного контекста (The Secular Angel in Contemporary Children's Literature: David Almond, Philip Pullman, and Cliff McNish).

В отечественном литературоведении творчеству Д.У. Джонс и Д. Амонда уделяется гораздо меньше внимания, оно остается практически

не изученным. Наиболее полная картина творчества писательницы представлена в работе К.Г. Артамоновой «Трансформация жанровых границ литературной сказки и фэнтези в творчестве Дианы Уинн Джонс» [Артамонова 2013]. В своей диссертации автор делит основной корпус произведений Джонс на литературные сказки и фэнтези, признавая, что каждый текст включает типологические признаки и других жанров. Специфика художественного мира Джонс определяется, в частности, стремлением к созданию психологически достоверных образов в рамках фантастического произведения. «Моя тетушка — ведьма» относится К.Г. Артамоновой к жанру литературной сказки на основании отсутствия в тексте такого первостепенного признака фэнтези, как разработанный вторичный мир, однако не рассматривается автором подробно.

Циклу Джонс «Миры Крестоманси» посвящена также одна из глав диссертации Н.А. Викторовой «Английская литературная сказка эпохи постмодернизма» [Викторова 2011]. Исследовательница приходит к выводу, что влияние постмодернистской эстетики на произведения Д.У. Джонс проявляется в создании множественных нестабильных миров и двойственных ситуаций, которые определяют внутреннее развитие главного героя и становление его как протагониста.

Новизна исследования состоит в том, что в научный оборот вводятся тексты практически не изученных в России авторов не только произведений для детей, но и книг, ориентированных на взрослую аудиторию, поэтических циклов, сборников эссе, которые могут стать объектом дальнейшего изучения специалистами и вызвать интерес и у широкой публики. Впервые предпринимается попытка анализа соотношения реалистического и фантастического в такой ограниченной области, как современная детская литература с двойной адресацией.

Диана Уинн Джонс (1934–2011) является автором более сорока книг, переведенных на семнадцать языков. Писательница удостоена множества наград и номинаций, среди которых премия «Мифопея»² за произведение для детей и подростков (Mythopoeic Fantasy Award, неоднократно), премия газеты «Гардиан» (Guardian Children's Fiction Prize, 1978), номинации на премию Карнеги (Carnegie Medal Commended, 1975, 1977, 1988) и Всемирная премия фэнтези за вклад в развитие жанра (World Fantasy Award for Life Achievement, 2007). В современном британском книжном мире официальное признание достижений автора играет огромную роль. Об этом свидетельствует количество серьезных премий, охватывающих весь спектр детской литературы:

- Медаль Карнеги (Carnegie Medal) — британская ежегодная премия в области литературы для детей и юношества, вручаемая с 1936 г. На премию могут претендовать англоязычные книги, изданные впервые в Великобритании в течение года. Победитель конкурса получает золотую медаль и книги на определенную сумму, которые он должен передать в одну из библиотек по своему выбору.

- Премия Коста, до 2006 г. Уитбредовская премия (Costa Book Awards, Whitbread Book Awards) — одна из наиболее авторитетных литературных премий Великобритании. Учреждена в 1971 г. Премия ставит своей задачей пропаганду чтения и поощрение произведений, способных распространить удовольствие от чтения в более широкой аудитории. Детская литература — одна из номинаций.

- Премия газеты «Гардиан» за лучшую детскую книгу (Guardian Children's Fiction Prize) — ежегодная премия, которой награждаются книги

² Ежегодная премия, учрежденная в 1971 г. Названа в честь поэмы Дж.Р.Р. Толкина «Мифопея» (Mythopoeia). Вручается книгам, написанным для детей в традициях «Хоббита» Дж.Р.Р. Толкина и «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса.

для детей и юношества, изданные в Великобритании. Вручается с 1967 г. Жюри состоит из детских писателей.

Джонс много размышляла о литературном процессе, опубликовала серию эссе и статей о принципах построения литературных произведений, а также собственных взглядах на детскую литературу и творчество в целом. Одна из основных в творчестве Джонс — тема правил и (не)подчинения им, а ключевым образом становится психологически сложный герой, которого отличают скептицизм, в том числе по отношению к своим магическим помощникам, и умение задавать правильные вопросы. Магия у Джонс представлена как средство дистанцирования от проблемы, позволяющее взглянуть на нее под новым углом. Вызывая ассоциации с мифами и волшебными сказками, магия снимает остроту реальных переживаний и в то же время, поскольку фантастическое основано на необъяснимом, дает мощный толчок воображению.

Дэвид Амонд (р. 1951) — лауреат премии Карнеги (Carnegie Medal, 1998) и премии имени Ганса Христиана Андерсена (Hans Christian Andersen Award, 2010), двух Уитбредовских премий (Whitbread Book Award, 1998 и 2003), премии газеты «Гардиан» (Guardian Children's Fiction Prize, 2015) и др. Он работает с противоположными категориями: свет и тьма, страх и то, что побеждает его, — любовь и знание. Важнейшее значение имеет тема смерти и ее предчувствие, выделяются христианские мотивы. Амонда интересуют также взаимоотношения науки и веры, изменчивое поле на границе между рационализмом и суеверием. Его произведения отличаются сочетанием лиризма, духовности с жестким, мрачноватым реализмом. Тип его магической фигуры можно назвать проводником, который стимулирует собственную деятельность протагониста, производя при этом отстраненное, равнодушное, даже враждебное внешнее впечатление.

Выбор авторов обусловлен следующими причинами. В их творчестве находят отражение черты современной эпохи постмодернизма и проблемы общества, которое немецкий социолог У. Бек называет «обществом риска» [Бек 1986]. Произведения вызывают интерес в рамках исследования феномена расширения границ жанра. Тексты Д.У. Джонс и Д. Амонда продуктивно рассматривать именно в сочетании, поскольку в них показаны противоположные типы героев: ведьма, притворяющаяся ангелом, и ангел в виде опустившегося человека, но функция обоих чрезвычайно важна. Тетушка Мария и Скеллиг заменяют классические магические фигуры, значимые в любых детских книгах. Сохраняя фантастическую сущность, они в то же время приобретают реалистический характер «людей с соседней улицы». Мир, где происходит действие, описан обыденно и узнаваемо, но за каждой дверью скрывается нечто невероятное. Возникает ситуация двоемирия, которая характерна и для фэнтези. В фэнтези, однако, уже разработано определенное количество клише и приемов, погружающих читателя в параллельную вселенную. В рассматриваемых произведениях реальности тесно переплетаются, и возникает свойственное детскому и подростковому сознанию понятие «второй стены».

Т.Н. Красавченко в работе «Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе» отмечает: «именно сочетание социальной проблематики, т.е. реальности, с традицией и фантазией, игрой воображения, эксцентриадой (модель этого мы находим в творчестве Шекспира, остающегося образцом для современных английских писателей) выводит английский роман ... в первый ряд — на мировую орбиту» [Красавченко 1990: 128]. Для творческого метода Д.У. Джонс и Д. Амонда характерно похожее моделирование реальности.

О многогранности произведений данных авторов и их значении для современной культуры говорят не только многочисленные премии. Тексты

Д.У. Джонс и Д. Амонда переносятся на экран и на сцену, становятся материалом для оперы и анимационных фильмов в различных странах мира. В широком смысле этот процесс можно рассматривать как часть рецепции, поскольку в ее основе лежат принципы «пересоздания» и «воссоздания» [Жирмунский 1979: 5; Scholz 2015]. Некоторые исследователи, однако, предлагают разграничить рецепцию и интерпретацию как трактовку ранее созданного, «пересказ с добавлением своей оценки»; в качестве примера интерпретации приводится экранизация произведения [Левакин 2012: 309].

С усложнением языка обработки литературных произведений из теории рецепции выделилась теория адаптации. А.Р. Станиславский делает вывод о ее формировании в рамках киноведения [Станиславский 2015], однако позднее теория адаптации включила в себя многочисленные другие формы интермедиального взаимодействия [Butler 2011: 195, Hutcheon 2006: ix]. Термин «адаптация» многозначен. Его можно понимать как процесс переложения источника и как конечный результат данного процесса, а также как форму интертекстуальности. В последнем случае адаптация переживается «в качестве палимпсеста посредством нашей памяти о других работах, которые резонируют благодаря повторению с вариацией» (пер. А.Р. Станиславского) [Hutcheon 2006: viii].

В тесной связи с теорией адаптации находится паратекстуальный подход французского исследователя Ж. Женетта, в рамках которого рассматриваются элементы, не принадлежащие к тексту литературного произведения, но важные для его понимания и интерпретации. В категорию перитекста, по Женетту, входят сигналы, обрамляющие текст: предисловие, примечания, иллюстрации и т.п. Эпитекст состоит из внешних атрибутов: интервью с автором, издательская информация [Genette 1997]. В контексте детской литературы идеи Женетта развиваются в работах немецкого ученого Х.-Х. Эверса [Ewers 2009], российских

исследователей Т.А. Федяевой [Федяева 2015], М.В. Иванкивой, В.Ю. Чарской-Бойко [Чарская-Бойко, Иванкива 2014].

Практическая значимость работы состоит в возможности использования результатов исследования при чтении курса по зарубежной детской литературе, создании методических пособий. Дополнительную ценность для изучающих художественный перевод и лингвостилистические характеристики произведений современных британских авторов представляют приложения, где иллюстрируются особенности изображения фантастического и репрезентации магических фигур в текстах Д.У. Джонс и Д. Амонда, а также специфика перевода данных фрагментов текста на русский язык. При этом маркируются удачные переводческие находки и комментируются потери.

Диссертация соответствует **паспорту** научной специальности 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)». Изучается история и современное состояние литературы Великобритании в совокупности творческих достижений двух выдающихся авторов. Исследование лежит в следующих областях:

— периодизация мирового литературного процесса; проблемы стадийности в эволюции литератур Запада и Востока; этапы развития ведущих национальных зарубежных литератур (п. 2);

— история и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, находящихся выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп (п. 4);

— уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции (п. 5).

Апробация работы. По теме диссертации сделаны доклады на межвузовских и международных научных конференциях: «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований» (Махачкала, 2016); Скребневские чтения (Нижний Новгород, 2016), «Владимир Даль и современная филология» (Нижний Новгород, 2016), «Наука сегодня: проблемы и пути решения» (Вологда, 2017); научный семинар стипендиатов совместных российско-германских программ «Михаил Ломоносов» и «Иммануил Кант» (Москва, 2016).

На защиту выносятся следующие положения:

— объем понятия «детская литература» в последние десятилетия претерпел значительные изменения, что связано с процессами, происходящими в социальной и культурной жизни современного мира, развитием науки, коммуникационных технологий и вызванным этим кризисом устоявшихся ценностей. Современный ребенок, привыкший в сложных ситуациях уходить в мир альтернативных реальностей, часто оказывается неспособным справиться с переломными жизненными моментами — отсюда возрастающая потребность в создании текстов, имеющих терапевтический характер;

— распространение фэнтезийной литературы привело к появлению другого типа литературы для детей. Для него также характерно обращение к фантастическим мотивам, которое, однако, сочетается с глубоко реалистическим отображением характеров, социальных и психологических проблем, осмыслением истории, что свойственно творчеству Д.У. Джонс и Д. Амонда;

— исследуемые произведения Д.У. Джонс и Д. Амонда характеризуется подчеркнутой двойной адресностью (родитель-ребенок) и высокой степенью автобиографизма, отсюда усложнение повествования, введение множественных аллюзий. Многоуровневость и

интертекстуальность их текстов позволяет отнести прозу данных авторов к разряду детской интеллектуальной литературы;

— современные произведения для детей и юношества имеют кросс-жанровую природу, что повышает их привлекательность для юных читателей, привыкших к быстрой смене дискурсов, смене ритмов и повествовательных стратегий.

ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Проблема определения детской литературы

Детская литература развивается чрезвычайно динамично, и то, что четко обозначить объем данного понятия затруднительно, признают многие литературоведы [Doderer 1977, Hunt 1996, Ewers 2000, Lindauer 2012, Федяева 2015 и др.]. Британский литературный критик П. Хант в предисловии к «Международной энциклопедии детской литературы» (International Companion Encyclopedia of Children's Literature) объясняет это междисциплинарным характером данного феномена: чрезвычайно важной оказывается роль не только авторов, но и иллюстраторов, издателей, педагогов, библиографов, историков, критиков, комитетов вручения наград и т.д. [Hunt 1996: x]. Х.-Х. Эверс, один из ведущих исследователей детской литературы в Германии, также подчеркивает отсутствие единого предмета. По его мнению, речь идет о «множестве в значительной степени пересекающихся культурных полей» (здесь и далее, если не указано иное, перевод автора. — *И.Р.*) [Ewers 2000: 2]. Таким образом, всеобъемлющая дефиниция не может быть найдена; Эверс приводит несколько равнозначных определений, каждое из которых описывает одно из вышеупомянутых полей. Детская литература рассматривается как совокупность корпусов текстов со специфическими характеристиками. В первую очередь немецкий исследователь предлагает понимать под детской литературой все произведения, фактически читаемые детьми; ее можно также назвать «детским чтением». Отдельный корпус составляют книги, предназначенные для детей взрослыми. Им противопоставляется литература, принятая и любимая детьми, но изначально не ориентированная на них. Х.-Х. Эверс производит дальнейшее дробление дефиниций, которые можно разделить на

две основные группы в соответствии с тем, находится ли сравнительный критерий на уровне литературного или сугубо лингвистического наполнения.

Наравне с гипотезой о том, что детская литература не может быть однозначно определена по причине своего исключительного многообразия, в англоязычном пространстве существует более радикальный взгляд. Согласно ему, детская литература отсутствует как таковая, представляя собой лишь идею в сознании взрослых, средство, с помощью которого взрослые отграничивают себя от детей. Одним из приверженцев данной теории является эссеист и культуролог Дж. Эрли. В настоящее время, однако, появляется все больше произведений с двойной адресацией, которые опровергают его точку зрения.

Помимо классификации по принципу целевой и реальной аудитории, некоторые исследователи делают акцент на содержании: детская литература — литература *о детях* [Desmet 2007: 26]. Данное определение, однако, не выдерживает критики, поскольку во многих традиционно популярных у детей жанрах протагонистом является не ребенок (например, истории о животных).

Отчасти сложности с определением детской литературы объясняются и неоднозначным статусом ее адресата. Ж. Роуз подчеркивает, что «ребенок» в данном случае является искусственным конструктом, созданным в своих целях авторами и критиками детской литературы, а не объективной, наблюдаемой сущностью [Rose 1984]. Обобщая историю детской литературы и ее критики, авторитетная британская исследовательница К. Лесник-Оберштайн обращает внимание на то, что в обеих областях понятия «дети» и «литература» четко разделены и представлены в большей или меньшей степени независимыми друг от друга, с чем связано преобладание теорий из других сфер, например, образования, психологии, социологии [Lesnik-

Oberstein 1996: 21]. В разные эпохи детство рассматривалось по-разному; «семья», «детство», «литература», «детская литература» — понятия, функционирующие в качестве носителей социальных, моральных и этических ценностей и норм в определенном историческом контексте.

Так, в XX в., «веке ребенка» [Суворкина 2016], критики осознали и начали углублять раскол между произведениями «литературного» и «дидактического» толка, который напрямую связан с оценкой, а соответственно, и определением детской литературы. Его обозначил уже Ф.Дж. Харви Дартон, автор хрестоматии «Детские книги в Англии» (*Children's Books in England*, 1932): «Под детскими книгами я понимаю печатные издания, созданные с целью доставить детям искреннее удовольствие, а не научить их, не принести им пользу и не отвлечь, заставив сидеть тихо» [Darton 1982: 1]. В результате произведения, где дидактический элемент явен и силен, стали оцениваться некоторыми критиками ниже и даже признаваться недостойными называться детской литературой.

На фоне многочисленных терминологических и методологических затруднений наиболее распространенным в Великобритании [Reynolds 1994: x-xi] подходом стал прагматический, емко сформулированный писателем и литературоведом Дж. Рау Таунсендом: «Сегодня единственное практичное определение детской книги <...> — книга, которую таковой считает издательство» [Townsend 1971: 10].

Несмотря на предметную неопределенность, хотелось бы сделать попытку создания комплексной дефиниции. Взгляды современных исследователей можно обобщить, представив детскую литературу как корпус текстов с набором следующих свойств:

— высокая степень аксиологической заряженности, направленной на формирование в сознании читателей ценностей и поведенческих моделей.

Этот признак связан с воспитательной, или педагогической функцией детской литературы, которая из нормативной перешла в формативную, т.е. не предписывает линию поведения, а позволяет читателю прийти к выводам самостоятельно;

— адаптированность с учетом особенностей восприятия реципиента, его потребностей, интересов и возможностей. Согласно исследованиям нарратолога М. Липп, различные стратегии адаптации образуют специфический код детской литературы, участвующий также в создании индивидуального авторского стиля [Lupp 1975: 320]. Шведский лингвист Г. Клингберг выделяет языковую, стилистическую, жанровую, мотивную, содержательную, тематическую и нормативную адаптации [Klingberg 1973];

— художественность, способствующая развитию у читателя чувства языка и прививающая ему вкус к чтению. Данное свойство коррелирует с развлекательной и эстетической функциями. Детская литература не связана со снижением качества текста, однобоким упрощением стиля и системы образов.

В целом постоянно изменяющееся соотношение дидактического и развлекательного аспекта является одним из отличительных признаков детской литературы. Первый может проявлять себя в элементах моральной или религиозной доктрины (см. поучительные истории георгианской и ранней викторианской эпохи в Англии), акценте на определенных правилах поведения или соответствии принятому социальному коду, ярко выраженной педагогической цели (передача информации, рассматриваемой как необходимая, полезная). Дидактические установки в значительной степени ограничивают полет фантазии — в первую очередь, фантазии читателя.

Одна из возможностей объединения этих двух, казалось бы, противоположных сил связана с изображением магической фигуры, нередко

находящейся на стыке реалистического и фантастического пластов произведения. Персонаж, способный влиять на события или изменять законы природы посредством призыва сверхъестественных созданий либо привлечения волшебной энергии, активно воздействует как на воображение, так и на жизненные ориентиры читателя, выступая в той или иной роли. Т. Фронджиа подчеркивает, что сложная внутренняя организация фантастического персонажа является многофункциональным инструментом, позволяющим приобщить читателя к таким проблемам, как природа реальности, власть и связанная с ней ответственность, дихотомия добра и зла [Frongia 1993: 66].

В данной работе магическая фигура будет рассматриваться как неотъемлемый элемент фантастического дискурса.

1.2. Категория фантастического в литературе

В 1828 г. историк литературы Ж.-Ж. Ампер, рассуждая о сборнике Э.Т.А. Гофмана «Фантазии в манере Калло» (*Fantasiestuecke in Callots Manier*, 1814), заменил слово «фантазия», показавшееся ему неподходящим для столь мрачных произведений, словом «фантастика». Оно стало использоваться во Франции для обозначения работ, напоминавших рассказы и сказки Гофмана по своему содержанию или атмосфере [Meissner 1989: 10]. Отсюда берет начало термин «фантастическая литература». В применении к детской литературе термин «фантастика» был впервые употреблен в 1954 г.: А. Крюгер определила жанр, отличный от сказки, как «фантастическую приключенческую историю» [Lindauer 2012: 72].

На романтическое по происхождению столкновение двух миров с различным устройством и принципами как на один из отличительных

признаков фантастического жанра обращает внимание Ц. Тодоров. Определение фантастики, данное Тодоровым в работе «Введение в фантастическую литературу», долгое время считалось хрестоматийным и остается влиятельным и поныне [Meissner 1989: 10]. По мнению французского структуралиста, фантастическое заключено в моменте колебания, испытываемого имплицитным читателем при противопоставлении обычного мира и мира чудесного, сверхъестественного: какое объяснение изображаемых событий выбрать? [Тодоров 1997: 18]. Те же затруднения может переживать и персонаж. Именно подобная «неуверенность» используется Тодоровым как аргумент четкого отграничения фантастического от чудесного: во втором случае сверхъестественные элементы не вызывают удивления или иной сильной реакции ни у героев, ни у читателя. В дальнейшем сомнение в «реальности» происходящего в мире произведения стало считаться основным признаком такой жанровой разновидности, как «минималистическая» или «пограничная» фантастика (*minimal/marginal fantasy*), которая зародилась в Великобритании после 1945 г. [Townsend 1996]. Еще одним жанровым критерием становится для Тодорова отсутствие возможной символической трактовки происходящего: фантастическое должно восприниматься буквально, что возможно лишь тогда, когда читатель готов выйти за пределы своего реального опыта. В связи с этим Тодоров приписывает фантастической литературе темы, воспринимаемые обычно как социальные табу, и в дальнейшем сетует на утрату данным жанром своих позиций с развитием психоанализа. Таким образом, для Тодорова не существует *современной* фантастической литературы. Кроме того, его теория базируется на психологической составляющей, которая может быть различной для каждого читателя и не является надежной в качестве основного признака.

Для ряда исследователей [Freund 1979, Marzin 1982 и др.] критерий определения фантастической литературы находится на уровне содержания.

Чаще всего это «нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам» [Кайуа 2006: 110-11]. В то же время жанры с однопространственной структурой (такие как сказка и фэнтези), не отождествляемые данными исследователями с фантастикой, производят полную подмену реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес. В. Майснер полагает, что один пласт произведения должен соответствовать принципу реалистичности (компоненты текста на данном уровне следуют закономерностям логико-эмпирического мышления и базирующейся на нем картины мира), в то время как другой пласт — противоречить ему [Meissner 1989: 64]. Соприкосновение двух уровней может происходить при различных обстоятельствах; важно, однако, что законы одного из них изменяются при появлении другого таким образом, который имманентно был бы невозможен.

Г. Хаас развивает схожую мысль с помощью теории К. Леви-Стросса о первобытном, «диком» мышлении. Согласно ей, все люди, события и предметы связаны между собой, однако данные связи алогичны и не поддаются рациональному объяснению. Таким образом, речь идет не о сознательном мыслительном процессе, а, скорее, о последовательности ассоциаций, картин, формирующихся в сознании на основе чувственного восприятия. Признаками фантастики становятся: следующая своей собственной логике, не всегда объяснимая извне связь элементов; сюжетные компоненты, мотивы, персонажи либо являются гетерогенными, логически нестыкуемыми изначально, либо становятся таковыми в фантастической комбинаторике; наличие магии и владеющих ею персонажей, путешествий во времени и проч. Подобная неоднородность может проявляться в комическом ключе, побуждать к размышлениям или активным действиям, или восприниматься как нечто само собой разумеющееся [Haas 1984: 274]. Последнее обычно наблюдается в сказках, которые Хаас также относит к фантастическому жанру как его «однопространственный» подтип. Второй

подтип — «фантастика конфронтации», где два мира конфликтно взаимодействуют между собой [там же: 296].

Классификация Г. Хааса дополняется американской исследовательницей Ф. Мендлсон, которая выделяет не две, а три разновидности фантастического. В «фантастике погружения» (*immersive fantasy*) действие полностью перенесено в вымышленный мир, персонажи осведомлены о существовании магии и хорошо разбираются в происходящем. В «фантастике вторжения» (*intrusion fantasy*) фантастические элементы внезапно проявляются в условном обыденном мире и вызывают хаос, с которым героям приходится иметь дело, чтобы вернуть свой мир в «нормальное» состояние. Они могут достичь цели, но иногда восстановленное равновесие оказывается иллюзией. Своего рода промежуточную стадию, отсутствующую в теории Г. Хааса, Ф. Мендлсон называет «пороговой фантастикой» (*liminal fantasy*). Сверхъестественные проявления не обязательно воспринимаются таковыми, вызывая сомнения по поводу статуса магии в описываемом мире, и представления читателя и героев о том, что есть фантастическое, могут существенно различаться. Это позволяет сосредоточиться не на самом существовании магии, а на механизмах ее функционирования [Mendlesohn 2008].

По мнению Ф. Мендлсон, в категории фантастического находит выражение «эмоциональная реакция на погружение вселенной в хаос (*confused universe*)» [Mendlesohn 2005: 15]. Развивая эту мысль, Г.К. Вулф выделяет три жанра, базирующихся на данной категории, и характеризует их как «скорее коллективные картины мира, чем набор повторяющихся сценариев» [Wolfe 2002: 16]. Научную фантастику он связывает с рассудком, ужасы — с беспокойством, фэнтези — с желанием. Ф. Мендлсон уточняет: это желание того, чтобы в мире существовали нравственность и справедливость, объяснимое в эпоху «травмы постмодернизма».

В повествовательных моделях, где реалистический и фантастический пласты переплетаются так тесно, что их бывает трудно отличить друг от друга, нередко используется художественный метод магического реализма. Термин «магический реализм» был введен немецким искусствоведом Ф. Ро для описания живописи «новой вещественности». Ро интерпретировал магию как обратную сторону реальности, которая благодаря смещению перспективы приобретала новое наполнение [Шамсутдинова 2008]. Применительно к литературе термин впервые использовал французский критик Э. Жалу в 1931 г. Согласно его гипотезе, роль магического реализма заключается в поиске в реальности странных, фантастических элементов, благодаря которым повседневную жизнь становится возможным поэтически и символически преобразить [Шаршун 1932: 229].

Выделение характерных черт магического реализма представляет сложности для ученых, особенно в отрыве от творчества латиноамериканских писателей, где сложились собственные традиции. Профессор Техасского университета В.Б. Фэрис говорит о пяти признаках: присутствие магических элементов, которым нельзя найти естественное объяснение; наличие реалистических элементов; вызов у читателей сомнений в том, какой пласт преобладает; почти полное слияние двух измерений или миров; опровержение традиционных представлений о времени, пространстве и личности (identity) [Faris 2004: 7-27]. Австралийский литературовед Т. Розенберг обращает внимание также на явную политическую подоплеку, например, «манипуляцию людьми с целью достижения власти» и «власть слов, создающих реальность» [Rosenberg 2001: 21]. Несмотря на то, что магический реализм нечасто встречается в произведениях для детей, Розенберг находит некоторые его черты в романе Д.У. Джонс «Моя тетушка — ведьма» [там же], а Д. Латам — в произведениях Д. Амонда [Latham 2006: 8].

1.3. Этапы развития детской литературы: формирование фантастического дискурса

Детская литература любой страны всегда чутко реагирует на изменение социальной ситуации, обращается к актуальным для общества темам и осмысляет современные ей концепции детства. На рубеже XX-XXI в. происходила существенная трансформация понятия детства, его культурного и литературного восприятия. Выделяются несколько подходов к ее изучению.

Представители концепции кризиса детства обращают внимание на то, что взрослый перестает служить для ребенка примером на фоне расхождения процессов взросления и освоения культуры [Эльконин 1992].

Другие исследователи (У. Бек, Х. Попитц, Р. Айххольц) говорят об эмансипации и индивидуализации детства. Место ребенка как в семье, так и в обществе в целом становится более значимым. Родители поощряют и развивают самостоятельность детей, в результате чего они все раньше оказываются в сообществах сверстников [Щеглова 2000: 52]. В то же время, однако, на детей возлагаются большие надежды, меняется характер семейной социализации, и, стремясь оправдать ожидания родителей, ребенок нередко лишается полноценного детства. В раннем возрасте ребенку транслируется информация, к восприятию и переработке которой он не готов. Данные процессы позволили некоторым ученым сделать вывод об «исчезновении детства» [Postman 1994] или по меньшей мере о выраженном размывании границ между «детским» и «взрослым» миром [Richter 1999].

Ответом детской литературы на данную динамику стало переосмысление возрастных ролей. Во многих произведениях жизненная ситуация вынуждает героев принять на себя обязанности взрослых, поскольку сами взрослые не справляются с ними. Так, Лили в романе

Ж. Уилсон «Лили сама по себе» (*Lily Alone*, 2011) решает множество проблем вместо своей очень молодой, морально незрелой матери; в похожей ситуации оказывается героиня другого произведения писательницы, «Разрисованная мама» (*The Illustrated Mum*, 1999). Романы Д.У. Джонс и Д. Амонда, ставшие основным материалом настоящего исследования, также связаны с этой проблемой. Отец Мидж, героини Джонс, — конформист, отказывающийся предпринимать какие-либо действия, а мама попадает под действие проклятия, в результате чего девочке приходится преодолевать трудности самостоятельно. В тексте Амонда Майкл заботится о Скеллиге («беспомощном взрослом») и пытается помочь переживающим кризис родителям.

С концепцией кризиса детства, превращения взрослых из примера для подражания в препятствия может быть связана популярность таких жанров, как подростковая антиутопия (Дж. Мэлли, Р. Уорд и др.). Взрослые теряют свою значимость, лишь олицетворяют определенные функции. Элементы антиутопии присутствуют и в романе Д.У. Джонс «Моя тетушка — ведьма»: мужчины города Кренбери похожи на зомби, которые ходят на работу и выполняют капризы своих жен. Обезличенными «функциями» являются и сторонницы ведьмы, они же члены городского совета.

Современная британская детская литература, однако, не только отражает «приметы времени», но и по-прежнему опирается на богатую историю и длительную традицию. Так как в фокусе нашего исследования находится взаимодействие реалистического и фантастического пластов произведений, представляется необходимым проследить развитие детской литературы с учетом данной перспективы.

Точкой отсчета новейшей истории детской литературы в Великобритании принято считать открытие печатной мастерской и магазина

Дж. Ньюбери в середине XVIII века: в 1744 г. Ньюбери опубликовал первую книгу, ориентированную исключительно на детскую аудиторию, — *A Little Pretty Pocket-Book*. Один из первых серьезных историков детской литературы Ф.Дж. Харви Дартон отмечает в своей хрестоматии *Children's Books in England*, что в это время английское общество, благодаря стабильной политической ситуации, быстрому повышению уровня грамотности населения, укреплению среднего класса с его семейными ценностями, было и экономически, и психологически готово к появлению данного направления книготорговли [Darton 1932: 675].

Ранее дети имели дело преимущественно с двумя типами литературы. Первый из них – истории, веками передававшиеся из поколения в поколение, но не предназначенные специально для детей. Это легенды, происходящие из так называемых «сказов замков и подворий» (castle and cottage tales): о короле Артуре, Робин Гуде и многих других, а также басни (например, «Лис Рейнард», литературный вариант которого был издан английским первопечатником У. Кекстоном) и многочисленные народные сказки для всех возрастов. В эпоху Возрождения, однако, образованная часть населения начала тяготеть к классике, и старинные предания в значительной мере утратили свой «престиж». В XVI–XVII вв. многие из них также подверглись критике со стороны пуритан: так, в 1554 г. Х. Родс, автор книги поучений для своих прихожан «Книга воспитания» (*Book of Nurture*), назвал волшебные сказки («вымышленные басни и пустые фантазии») крайне опасными для молодых людей [Townsend 1996: 668]. Подобные книги религиозного и дидактического толка, призванные сформировать у детей определенные поведенческие схемы и привить им определенные ценности, можно назвать второй основной тенденцией, касающейся детской аудитории в ранней британской литературе.

Авторы, предупреждавшие своих читателей о возможности «попасть в ад в любом возрасте», верили, что дети несут на себе отпечаток первородного греха. Данная концепция начала быстро терять свои позиции в эпоху Просвещения в начале XVIII в. в связи с распространением взглядов английского философа Дж. Локка. В работе «Мысли о воспитании» (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693) он изложил свои представления о разуме ребенка как о *tabula rasa*, «чистой доске». Ни идеи, ни нравственные качества не являются врожденными, а представляют собой результат, в первую очередь, воспитания. Локк видел возможность синтеза образования и развлечения: «В самом деле, какой другой мотив, кроме чувственного удовольствия или страдания, руководит ребенком, который только из страха быть высеченным корпит над книгой вопреки своей склонности?» [Локк 1988: 557]. Он считал, что детям нужны простые, приятные книги, адаптированные к их способностям, которые прививали бы им интерес к чтению, но при этом, разумеется, и поучали. Книгопечатники, важнейшей фигурой среди которых был Ньюбери, откликнулись на это приглашение заполнить пробел. «Лубочные» фантастические истории, опубликованные в виде небольших книжек (*chapbooks*), которые существовали с самого зарождения книгопечатания, теперь ориентировались и на детей. В доступных по цене, широко распространенных брошюрах часто публиковались рассказы, где важным элементом сюжета являлись удивительные превращения, волшебные объекты и магические фигуры: великаны, ведьмы, феи и др.

В 1729 г. Р. Сэмбер перевел на английский язык сборник Ш. Перро «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с моральными поучениями», который с 1697 г. имел большой успех во Франции. По мнению Сэмбера, произведения с персонажами-людьми обладали гораздо большим дидактическим потенциалом, чем истории о животных. Сказки Перро росли вместе с детьми, «как с точки зрения

повествования, так и морали», поскольку «везде в них добродетель вознаграждена и порок наказан» [цит. по Bottigheimer 1996: 152].

Ш. Перро обратился к жанру сказки, чтобы доказать свою правоту противникам в так называемом «споре древних и новых» о достоинствах литературы античности и современности (периода царствования Людовика XIV). Стоя во главе «новых», он критиковал античные тексты: «[Наши предки] рассказывали [сказки, сочиненные для своих детей] не с таким изяществом и украшениями, какими греки и римляне украсили свои мифы; они всегда весьма заботились о том, чтобы сказки их заключали в себе похвальную и поучительную мораль» [цит. по Луков 1997: 134]. Таким образом, Перро одновременно апеллировал и к взрослым читателям, и к детям.

Общество, отвергавшее фантастическое, не могло не оценить и возможность альтернативной интерпретации текстов Перро. Детский писатель А. Шаров указывает на то, что Перро открывает своим героям два пути: на одном из них встречаются чудеса, другой представляет те же события в обыденном свете [Шаров 1979: 256]. Например, в сказке «Рике с хохолком» фея дарит уродливому принцу, полюбившему глупую принцессу, способность сделать ее умницей, а принцесса, в свою очередь, превращает его в красавца. Перро сразу же предлагает и другую версию развития событий: возможно, принцесса, разглядев добрую душу Рике, просто перестала обращать внимание на его внешний облик. Тем не менее, для сказок Перро характерно преобладание фантастического начала над реалистическим. Стремясь нарушить законы классицистической поэтики, во многих своих сказках Перро отказывался от единства сюжетного развития, использовал мотивы, которые редко встречаются вместе в фольклорных источниках. Он и его сторонники выиграли спор «древних» и «новых», [Луков 1997: 134-135].

Интерес к творчеству французских писателей этой эпохи не мешал развитию собственных литературных традиций Великобритании. Они воплотились в трех крупнейших произведениях, изначально не ориентированных на детскую аудиторию, но с большим успехом для нее адаптированных: «Путешествие пилигрима» Дж. Беньяна (*The Pilgrim's Progress*, 1678), «Робинзон Крузо» Д. Дефо (*Robinson Crusoe*, 1719) и «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта (*Gulliver's Travels*, 1726). Мотивы опасных странствий, затерянных островов, изменения размеров мира являются архетипическими и часто встречаются в авантюрных романах, которые британские писатели создавали на протяжении столетий морского господства империи.

Вместе с большими темами в литературу входит и интерес, связанный с частной жизнью, психологическими процессами, которые переживает отдельный человек на пороге взросления, перехода в более сложно организованную зрелую жизнь. Одним из новых жанров, появившихся в это время, стала школьная повесть. Ее родоначальница С. Филдинг разделяла педагогические воззрения Дж. Локка, а также испытывала влияние просветительских идей своего брата Г. Филдинга [Демурова 1985]. Повесть Филдинг «Наставница, или Маленькая женская академия» (*The Governess, or the Little Female Academy*, 1749) содержит в качестве вставных элементов две истории с упоминанием волшебства, которые одна из старших учениц академии читает младшим: «История жестокого великана Барбарико, доброго великана Бенефико и славной карлицы Миньон» (*The Story of the Cruel Giant Barbarico, the Good Giant Benefico, and the Pretty Little Dwarf Mignon*) и «Принцесса Геба» (*The Princess Hebe*). В «Принцессе Гебе» появляется образ магической наставницы, феи-воспитательницы, однако хозяйка пансиона спешит предупредить героиню: «Великаны, колдовство, феи и вообще помощь сверхъестественных сил вводятся в рассказ только для развлечения» (пер. Е.С. Дунаевской) [цит. по Дунаевская 2013: 64].

Е. Дунаевская настаивает на преобладании дидактической составляющей, говорит о появлении такой жанровой модификации, как «дидактическая сказка» (*moral fairy tale*), в которой за видимыми фантастическими элементами просвечивает более важная мысль: необходимость нравственного совершенствования и саморазвития [там же: 66]. Этот посыл в целом характерен для эпохи и связан с обращением к вполне определенной читательской аудитории – молодым леди, после пансиона готовым вступить в семейную жизнь.

Неслучайно «Наставница» С. Филдинг имела большой успех у британских читателей и вызвала волну подражаний. В первую очередь, имеется в виду опубликованная Дж. Ньюбери анонимная повесть «Маленькая Гуди Два Башмачка» (*The History of the Little Goody Two-Shoes*, 1765), авторство которой иногда приписывают О. Голдсмиту [Townsend 1996: 670]. История бедной сиротки, получившей затем хорошее образование и разбогатевшей, напоминает сказку о Золушке, но без всякого волшебства, ведь фантастические истории по-прежнему считались вредными для детских умов. «Детям забивают головы рассказами о привидениях, феях, ведьмах и прочей чепухе — не удивительно, что они остаются дураками на всю жизнь», — пишет автор «Маленькой Гуди» [там же].

Отдельные проявления запрещенной фантастики скрывались под собирательным названием «басня» (*fable*), определение которого становилось все более расплывчатым. Э. Даль пишет об использовании сказок и басен в качестве инструмента распространения «нужных» ценностей: сочетая в себе поэтическое начало и мораль, басня представлялась просветителям воплощением их идеалов [Dahl 1986: 28]. В то же время более прогрессивным авторам этот жанр позволял ярче проявить фантазию и оригинальность.

Идеология Просвещения исчерпала себя к концу XVIII в. Результатом переосмысления опыта и последствий Великой французской революции явилось романтическое мироощущение, связанное с разочарованием в неисполненных обещаниях просветителей и рационализме в целом. Оно было подготовлено комплексом тенденций, существовавших параллельно с развитием культа разума и представлявших собой такое «переходное эстетическое явление», как предромантизм [Луков 2010: 97].

Одной из философских основ предромантизма стала теория Ж.-Ж. Руссо, утверждавшего, что дети должны развиваться в естественной среде. В педагогическом романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762) Руссо выразил свое убеждение в пагубном влиянии на природную добродетель ребенка лени и избалованности, налагаемых культурой и цивилизацией. Главную задачу воспитания он видел в создании человека, а не образцового христианина или добропорядочного гражданина, и призывал не приспособливать знания к уровню ученика, а соотносить их с его интересами и опытом.

Модель Руссо во многом способствовала возникновению педагогического течения филантропизма, сторонники которого реформировали и детскую литературу. Согласно их воззрениям, сформулированным И. Кампе, детство представляет собой период, ценный сам по себе, и в детской литературе должен учитываться не столько интеллектуальный потенциал ребенка, сколько его желания и реальные нужды [Meissner 1989: 736]. Появилась новая парадигма детской литературы как ориентированной строго на определенную аудиторию.

В философию Руссо уходит корнями и другая новаторская идея, которая состоит в том, что детство может быть понято и изучаемо лишь на своих собственных условиях. Взрослый не обладает особым авторитетом,

оставаясь наедине с ребенком; мир ребенка необходимо уважать в его автономии. В литературе, опирающейся на данные принципы, делается попытка принять детский взгляд на мир, представить детские переживания независимо от мнений и ценностей взрослых, передать их с наименьшими возможными искажениями. Филантропизм заложил основы для литературной практики, ставшей позднее повсеместной.

Другой важный для понимания философии детства мыслитель этого времени, немецкий писатель И.Г. Гердер (1744-1803) рассматривал детство в исторических, а не природных категориях и не в отрыве от социума, а, напротив, в его структуре. В сознании ребенка первичную роль играет фантазия, что, по мнению Гердера, позволяет отождествить его с архаическим сознанием [Kaminski 1998: 11]. В концепции, которую Гердер сформулировал на пике движения «Буря и натиск», детство рассматривается не как стадия развития, где разум играет еще недостаточную роль, а принципиально отграничивается от всякой рациональности. Такой взгляд обоснован аналогией, которую Гердер проводит между индивидуальным развитием человека и движением человеческой истории. В рамках данной теории детство приравнивается к исторической ступени восточного «патриархального мира», где царствуют религия, подчинение авторитету и послушание, но также наивная доверчивость и склонность к чудесному. Так же, как эта ранняя стадия развития общества далека от просвещенных времен, детство отличается от привычной взрослым культуры понимания — не только с точки зрения возраста, но и принципиально, качественно. В противовес философии Руссо, духовная жизнь ребенка в представлении Гердера насыщена и хорошо развита во многом именно потому, что ее доминантой является фантазия.

Под влиянием идей о частичной эмансипации детства и особенно теории Ж.-Ж. Руссо английский поэт У. Блейк в 1789 г. создал цикл «Песни

невинности» (*Songs of Innocence*) (в 1794 г. за ним последовали «Песни опыта» / *Songs of Experience*), четко обозначив целевую аудиторию: «Записал все песни детям, / Чтобы слушать их могли». Блейк вводит философско-нравственное понятие «Организованной Невинности», «пребывающей с Мудростью, но никогда с Невежеством» [Васильева 1971: 15]. Творчество Блейка является своеобразным перекрестком различных традиций и направлений британской литературы: в нем просвечивает взаимодействие пуританской поэзии с зарождающимся романтическим движением, полемика предромантизма с просветительским рационализмом [Жерновникова 2008]. Блейковское осмысление «дитя природы» стало философско-поэтической базой для продолжающейся традиции изображения детей более мудрыми и гораздо более восприимчивыми к чудесному и фантастическому, чем взрослые. Позднее, однако, поэт разочаровался в собственных взглядах, и «Песни опыта» отражают его новое сатирическое отношение к идиллическому миру «Песней невинности». Более подробно мировоззрение Блейка и влияние его текстов на современных авторов, особенно Д. Амонда, будет анализироваться в третьей главе данной работы.

В обеих рассмотренных выше концепциях идеал детства хоть и намечен, но по-прежнему относителен и испытывает сильное влияние идеала взрослого, иерархически находящегося выше. В руссоистской модели детство представляет собой первичный этап в рамках естественного воспитания человека, в филантропистской — включено в концепцию, конечной целью которой является «взрачивание» полезного для общества гражданина. Ключевое отличие романтизма заключается в том, что детство уже не ориентируется на существующий образец, а, напротив, обозначает максимум, расцвет. Для романтиков основные компоненты понятия детства отождествляются с реликтами, напоминают о прежнем состоянии мира. Дети видятся более близкими к чудесному, божественному, и «принять детский взгляд на мир» означает вернуться в лучшее прошлое, воплощением

которого и является ребенок. Л. Тик особенно подчеркивал, что роль воспитания значительно переоценена и представление его как благороднейшей и важнейшей общественной инициативы не оправдано: «... и вся наша нация скоро будет состоять из одних воспитателей» [цит. по Ewers 1984: 12]. По его мнению, для простого и естественного процесса взросления искусственным образом создали разветвленную воспитательную систему, которая в конце концов безнадежно отдала людей от всего человеческого; необходим разрыв с современной цивилизацией и литературное возвращение к прошлому, народному и внутреннему миру.

Прежде всего речь шла об обращении к фольклору, традиционным народным сказкам. Детские песни были включены в третий том фольклорного сборника А. фон Арнима и К. Брентано «Волшебный рог мальчика» (*Des Knaben Wunderhorn*, 1808), в 1812–1815 гг. Я. и В. Гримм собрали и литературно обработали народные сказки («Детские и семейные сказки», *Kinder- und Hausmärchen*). Новалис рассматривал художественное творчество как переходную ступень к магии и определял народную сказку как «бессвязный ансамбль чудесных вещей и событий», пространство сказки представлялось ему абсолютно противоположным реальному миру, воплощающим «идеальное состояние времени до сотворения мира» [Ewers 1984: 26].

«Детские и семейные сказки» задали стандарты стиля и стали эталоном жанра народных сказок. Вдохновленные ими, писатели начали создавать собственные, авторские волшебные сказки и сказочные новеллы дуалистического характера. Наиболее известны произведения Л. Тика (эльфийские сказки из сборника «Фантазус», 1811) и в особенности Э.Т.А. Гофмана («Золотой горшок», 1814, «Щелкунчик и мышинный король», 1816, и др.). Их отличительной чертой является двухуровневая структура, подразумевающая столкновение (часто трагическое) обыденного и

волшебного мира. Обитатели второго — волшебники, ведьмы, гиганты и прочие магические фигуры — становились ключевыми персонажами.

Романтики обратились к таким ранее табуированным темам, как бессознательное и фантастическое, чудесное, экзотическое, зловещее, которое выражалось через мотивы путешествия, сна и иллюзии, позволявшие вывести героя за границы обывательского мирка [Stephan 2008: 175].

Для пришедшей на смену романтизму эпохи бидермайера, напротив, характерно погружение в частную жизнь, стремление создать теплую атмосферу и вызвать у читателя сопереживание героям, попытка гармонизации отношений человека с окружающим миром [Schikorsky 2003: 62]. Существенно усиливается реалистический пласт произведений, сочетаясь, в то же время, с романтическим наследием в виде совершенно фантастической изначальной ситуации и элементов зловещего: например, в «Альманахе сказок» В. Гауфа (*Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände*, 1825-1827) и «Фантазмоне» Сары Кольридж, дочери поэта Сэмюэла Кольриджа (*Phantasmion: A Fairy Tale*, 1837). Действие «Фантазмона» происходит во вторичном, полностью вымышленном мире, напоминающем о легендах Артуровского цикла (например, «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь»). Герои постоянно употребляют магические зелья и испытывают галлюцинации — подобного рода сюжетные ходы отчасти объясняются состоянием самой Кольридж, на тот момент тяжело больной и вынужденной принимать опиум. Магические фигуры, среди которых важную роль играет фея Потентилла, то поддерживают персонажей в их стремлении к любви и власти, то чинят им препятствия. В предисловии к изданию 1874 г. Дж. Кольридж писал: «В самом деле, благодаря своему высочайшему литературному уровню эта книга подойдет читателям всех возрастов. Но идеальная чистота истории, ее красота, свежесть, способность вызвать живой

интерес предназначают ее особенно для молодежи. По крайней мере, именно у такой аудитории... она имеет наибольший успех» [Coleridge 1874: viii].

Датчанин Г.Х. Андерсен, опубликовавший свои первые сказки в 1835 г., делает акцент на бытовых моментах, многие его герои побидермайеровски практичны и приземленны. Между миром чудес и фантастики и реальностью нет непреодолимых границ. Особенно органично два мира соединяются в сказке «Снежная королева» (1844): наряду с волшебными событиями и героическими приключениями Андерсен подробно описывает убогие условия, в которых жили семьи Кая и Герды, нравы разбойников и т.п. Пристальное внимание автор уделяет социальной проблематике.

«Мы — как тростник: вырвешь его с корнем, и он не зазеленеет вновь!» — говорит о смерти бабушка Русалочки из одноименной сказки. И делится с внучкой мудростью: «Ради красоты и потерпеть не грех!» [Андерсен 1987: 48, 44]. «Терпят» и многие другие герои, сталкиваясь с трудностями и испытаниями, однако не могут отказаться от своей сущности, попытки изменить ее не приносят им счастья. Г. Храповицкая отмечает, что сказки Андерсена лишены дидактического компонента как такового, они лишь выражают точку зрения автора: позиция осмеиваемого отрицательного персонажа настолько бессмысленна, что занять ее для читателя не представляется возможным [Храповицкая 1997а: 18].

Со временем Андерсен убрал из заглавия сборника фразу «для детей», тем самым подчеркнув их двойную адресность [Westin 1996: 692]. В 1843 г. он писал: «Теперь я рассказываю из головы, хватаю идею для взрослых — и рассказываю для детей, помня, что отец и мать иногда тоже слушают!» [там же: 19]. Таким образом, дети получали яркую, увлекательную историю, а родители — пищу для размышлений из второго, философского плана

произведений. Именно на этом принципе строится современная интеллектуальная детская литература.

Соединение реальности со сказкой, фантастического с будничным характерно и для «Рождественских повестей» Ч. Диккенса. Творчество Диккенса и его вклад в развитие не только литературы, но и национальной культуры Англии слишком обширны, чтобы их можно было подробно рассмотреть в рамках данного обзора; он является одним из первых английских авторов, сделавших образ ребенка центральным и связавших тему детства с социальной несправедливостью. Диккенс видел и в «Рождественских повестях» часть своей социальной программы, в которой призывал богатых и бедных объединиться [Михальская 1997: 281]. В «Рождественской песне в прозе» (*A Christmas Carol in Prose*, 1843) старик Скрудж, эгоист и скряга, встречается с тремя «святочными духами», а также призраком своего покойного компаньона. Картины прошлого, настоящего и возможного будущего, которые духи показывают Скруджу, убеждают его в необходимости в корне изменить поведение. Скрудж обретает счастье, принося его другим, однако мотивы «душевного холода» и «каменного сердца» имеют большое значение и предвещают темы романов «Домби и сын» и «Тяжелые времена», где через семейные отношения раскрывается устройство современного Диккенсу общества [там же]. Рождественский хронотоп, кажущийся ограниченным, приобретает универсальную ценность.

В середине столетия Дж. Рескин написал популярное произведение «Король золотой реки» (*The King of the Golden River*, 1851). Функции героев были распределены в соответствии с канонами народной сказки, но содержание текста — не сказочное, а аллегорически-христианское. В фантастических образах воплотился «тот принцип, который станет ведущим в эстетике Рескина, а именно принцип единства Добра и Красоты» [Катарский 1958: 115].

За ним последовала ставшая классикой работа Ч. Кингсли — «Дети воды» (*The Water Babies*, 1863). «Смесь реального и фантастического, призыв на время забыть о логике и поверить в фей и детей воды» [Lam 2008] сочетается у Кингсли с типично викторианской назидательностью и тезисом о том, что дети, независимо от возраста, — вовсе не бездумные существа и должны нести ответственность за свои поступки. Рескин и Кингсли создали новый тип дидактической сказки, которая в дальнейшем получила широкое распространение и которую издатели быстро приспособили к детским нуждам, снабжая книги многочисленными иллюстрациями и увеличивая шрифт [Ellis 1969: 33].

В то время как многие авторы задействовали типичные элементы сказок (волшебные предметы или сверхъестественные создания), другие, как Л. Кэрролл, обращались к новаторским литературным приемам и формам. Произведения Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес» (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) и «Алиса в Зазеркалье» (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871) стали образцом уже для его современников [Dahl 1986: 46]. Его художественный метод, обозначаемый как «нонсенс», по-прежнему связан с волшебной сказкой, где присутствует высочайшая степень художественного обобщения. Канонические ходы сказки, однако, сильно ослаблены и сочетаются с индивидуальными, непредсказуемыми элементами [Демурова 1983: 306-310]. Нонсенс отрицает основные институты общества, противопоставляя им раскрепощающий смех и незамутненный детский взгляд, который видит вещи в истинном свете, а не так, как диктуют нормы. Идея чистоты детства заимствуется у классических романтиков (У. Вордсворта, С. Кольриджа), но без идеалистически-религиозного звучания. Используя прием остранения, создавая абсурдистские образы, Кэрролл отошел от стереотипов и реалистического письма и создал новую фантастическую модель, новый язык фантастического повествования. Внешне хаотичная, жизнь Страны Чудес, тем не менее,

обладает глубокой внутренней целостностью и базируется на системе обманутых ожиданий: в отличие от мира, к которому привыкла Алиса (и читатель), младенцев здесь не убаюкивают, а доводят до слез; дети превращаются в поросят и др. В этом явно прослеживается свифтовская традиция³.

Поток адаптаций, имитаций и пересказов обеих частей «Алисы» сыграл важную роль в процессе привыкания читателей, издателей и критиков к нереалистическим историям. Кэрролл изменил отношение общества к вымыслу, что позволило фантастической прозе активно развиваться. Английская детская литература вступила в «золотой век».

Волшебные сказки этого периода характеризовались развитием действия в широком литературном и общекультурном контексте и имели тесную связь с французской сказочной традицией [Дунаевская 2013]. Одной из ключевых фигур стал Дж. Макдональд (1824-1905), автор таких произведений, как «Золотой ключ» (*The Golden Key*, 1871), «Страна Северного ветра» (*At the Back of the North Wind*, 1871), «Принцесса и гоблин» (*The Princess and the Goblin*, 1872). Структурообразующим принципом его творчества является двоемирие (мир людей существует параллельно с совершенно противоположным ему идеальным сказочным миром), что роднит его с романтической традицией [Протасова 2008], однако Г.К. Честертон подчеркивает, что Макдональда отделяет от современных ему авторов глубочайшая оригинальность замысла: «обыкновенная сказка с моралью в конце иносказательно намекает нам на реальную повседневную жизнь. У Макдональда сами истории о реальной жизни уже являются аллегориями или замаскированными переложениями его сказок» [Честертон

³ См. его памфлет «Скромное предложение, имеющее целью не допустить, чтобы дети бедняков в Ирландии были в тягость своим родителям или своей родине, и, напротив, сделать их полезными для общества» (*A Modest Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*, 1729), в котором Свифт предлагает продавать детей в качестве деликатеса представителям высших слоев общества.

1901]. Честертон также отмечает в произведениях Макдональда «серьезность играющего ребенка» [там же]. Н.М. Демурова выделяет в творческом наследии Макдональда жанр «фантазии», отличительной чертой которого считает «странность», необъяснимую с точки зрения человека и в то же время выглядящую совершенно естественной в том мире, который создан автором. Убедительная возможность невозможного — главная черта поэтики «фантазии». Эти «странности» существуют в каком-то «другом» мире, построенном по принципу «иначе» [Демурова 1983].

Жанр сказки позволял не только дать свободу воображению, но и по-новому описать все многообразие пластов действительности. В поиске иного языка, которым можно говорить о реальности, к нему обратился и О. Уайлд. Тезис о том, что жизнь не сводится к фактам повседневности, он предложил уже в новелле «Кентервильское привидение» (*The Canterville Ghost*, 1887); по этому убеждению и своему методу он был близок к неоромантикам и адресовал произведения не только детям [Черноземова 1997: 324]. Размышления о взаимоотношениях между фантазией и реальностью, в т.ч. между жизнью и литературой, а также добром и красотой Уайлд развил в сборниках сказок «Счастливый принц» (*The Happy Prince*, 1888) и «Гранатовый домик» (*A House of Pomegranates*, 1891), которые полны символических смыслов, парадоксов и аллегорий.

В плеяду выдающихся авторов «золотого века» английской детской литературы входит также Э. Несбит (1858-1924). По мнению Н. Льюис, Несбит является новатором, наложившим традиционную схему волшебной сказки на современную себе жизнь [Nesbit 1980: vi]. Традиционный тезис европейских сказок о необходимости честно добиваться успеха, не прибегая к помощи магии, сохраняется и во многих сказочных повестях Несбит (напр., *The Mixed Mine*, *The Ice Dragon* и др. из сборника *The Magic World*, 1912), где магические помощники в основном появляются, чтобы наградить героев за

добрые дела. Однако, в отличие от, например, Макдональда, Несбит не создает альтернативный мир, а изображает трудности жизни такими, какие они есть; обстановка и характеры персонажей реалистичны, их соприкосновение со сказочным миром можно рационально объяснить сном, потерей сознания и т.п. [Дунаевская 2008]. Реализм Несбит выражается не только в идее о том, что фантастическое может происходить в повседневной жизни, но и в изображении полнейшего смущения, испытываемого его свидетелями [Mendlesohn 2008: 17]. Еще одним новаторским аспектом творчества Несбит Е.С. Дунаевская считает его синтетичность и концентрированное использование традиционных для данной эпохи литературных приемов [Дунаевская 2008: 116].

Своего рода «промежуточной ступенью» являются произведения, где фантастические события происходят не во вторичном мире, но в далеких, экзотических для европейских читателей местах. В «Книгах джунглей» Р. Кипплинга (*The Jungle Book*, 1894; *The Second Jungle Book*, 1895) за невероятной историей Маугли скрывается глубокий символизм, наблюдается трансформация реальности в универсальный миф. Кипплинг абсолютизирует идею каждой истории-фрагмента в завершающем стихотворении и встает, таким образом, на «путь неомифологизма» [Ионкис 1997: 368]. Решая проблему взаимоотношений культурного и природного, он вступает в полемику с Ж.-Ж. Руссо и возражает против разрыва между двумя категориями.

Начало XX века характеризовалось пониманием излишней наивности народных сказок на фоне комплексных процессов в общественной жизни и активным применением литературных приемов дистанцирования и отчуждения. Основной чертой детской литературы стал эскапизм. Так, в «Истории доктора Дулиттла» Х. Лофтинга (*The Story of Doctor Doolittle*, 1920; *The Voyages of Doctor Doolittle*, 1922) выразилось стремление к побегу от

реальности Первой мировой войны, а также, по мнению некоторых ученых, неприятие того, что Великобритания быстро теряла свои позиции сильной морской державы со множеством колоний [Steege 2003]. Ветеринара доктора Дулиттла, обладающего способностью говорить на языках разных животных и крайне широким спектром интересов, можно считать магической фигурой. Он остается для читателя загадочным и отстраненным, и идентификация происходит не с ним, а с Томми Стаббинсом, мальчиком девяти лет, который в гораздо большей степени вписан в реалистический пласт произведения.

Другие тексты вовсе не имели реалистического пласта. Впоследствии эта характеристика стала отличительной чертой поджанра фэнтези. Его становление и популяризация, несомненно, связаны с творчеством Дж.Р.Р. Толкина (1892-1973). В произведениях «Хоббит, или Туда и Обратно» (*The Hobbit, or There and Back Again*, 1937) и «Властелин колец» (*Lord of the Rings*, 1954) писатель создает собственную фантастическую вселенную, вторичный мир, где активно использует мифологические элементы и заимствования из древнеанглийской литературы («Беовульф»), скандинавских сказаний и легенд. В «Хоббите» впервые появляется маг Гэндальф, ставший впоследствии одной из знаменитейших магических фигур XX в. Образ Гэндальфа имеет явные параллели с архетипическим образом Мерлина: таинственное, сверхъестественное происхождение, вероятное бессмертие, широкая известность в мире произведения, клишированная внешность «доброго волшебника» с длинной седой бородой и посохом [Gymnich 2007: 105]. Примечательно также, что, как и Мерлин, Гэндальф практически не принимает непосредственного участия в важных для судьбы мира событиях, но подталкивает к этому других (в особенности хоббитов Бильбо и Фродо).

Помимо фэнтези, развивалась и другая эскапистская тенденция, получившая в Германии название «историй об идеальном мире» (*Heile-Welt-*

Geschichten) и являвшаяся во многом ответом на жесткие ограничения творчества⁴ [Kaminski 1998: 39]. Детские писатели (такие, как М. Энде и О. Пройслер) попытались создать положительный образ ведьмы и других магических фигур, ранее имевших негативную коннотацию. Маленький водяной и маленькая ведьма из одноименных романов О. Пройслера (*Der kleine Wassermann*, 1956 и *Die kleine Hexe*, 1957) преподносятся писателем как однозначно положительные герои — тем самым при отсутствии столкновения между двумя мирами создается новая литературная традиция: по-детски наивное представление гармоничной однопространственной структуры. На теоретическом уровне этот триумф фантастического был подготовлен исследованием Б. Беттельгейма, апологией сказок «О пользе волшебства» (*The Uses of Enchantment*, 1976) [Kaminski 1998: 41]. Одним из ключевых произведений стала «Бесконечная история» М. Энде (*Die Unendliche Geschichte*, 1979).

Сложность и многогранность приобрели также магические фигуры, предстающие в различных ипостасях от классического помощника-опекуна до аутсайдера и антагониста, вдумчиво описанные и играющие важную, часто ключевую роль в повествовании — как, например, в романах П.Л. Трэверс (1899-1996) о Мэри Поппинс: «Мэри Поппинс» (*Mary Poppins*, 1934), «Мэри Поппинс возвращается» (*Mary Poppins Comes Back*, 1935), «Мэри Поппинс открывает дверь» (*Mary Poppins Opens the Door*, 1944), «Мэри Поппинс в парке» (*Mary Poppins in the Park*, 1962), «Мэри Поппинс на Вишневой улице» (*Mary Poppins in Cherry Tree Lane*, 1982) и «Мэри Поппинс и дом по соседству» (*Mary Poppins and the House Next Door*, 1988). Шведский исследователь С. Бергстен обращает внимание на присутствие как за повседневными, так и за фантастическими элементами книг отсылок к мифам

⁴ В 1948 г. британская военная администрация потребовала сокращения количества сказок и легенд в новых учебниках. Сказки тщательно отбирались; наличие в них персонажей-ведьм считалось достаточным основанием для изъятия [Bode 2008: 224]. В 1953 г. в соответствии с этим ограничением был принят Закон о распространении материалов, вредных для молодежи (*Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften*).

и легендам, которые в свою очередь восходят к древним прототипам и архетипам, в том числе к Великой Матери [Bergsten 1978: 17]. Мэри Поппинс строга, холодновата и немногословна, но она всегда рядом, и ее надежность и спокойная сила внушают детям чувство защищенности. Важной характеристикой данного персонажа и мотивом, получившим в дальнейшем большое распространение, является «двунаходимость». Магическая фигура принадлежит двум мирам — волшебному и обыденному, и обязана в конце концов вернуться в волшебный. Подробности о нем, однако, автором не приводятся. На вопрос героев, где дом Мэри Поппинс и куда она уходит, когда не с ними, Мэри отвечает уклончиво.

В середине века в основу творчества многих авторов легли исследования детской психологии и литературные искания модернистов. В очередной раз изменилась модель воспитания: ребенку больше не нужно было оставаться изолированным в «идеальном мире», его стоило готовить к потенциальным трудностям и конфликтам. Традиционный дидактический аспект детской литературы был поставлен под сомнение и, в конце концов, деконструирован. Настоящим прорывом стала первая книга А. Линдгрена о Пеппи Длинныйчулок (1945).

Пеппи — персонаж, воплощающий детскую мечту о сверхспособностях и нарушении всех запретов. Ссылаясь на шведских специалистов по детской литературе Г. Булин и Э. фон Цвейгберг, К.Э. Линдстен объясняет успех книги у детей тем, что она «стала запасным выходом из будничного и авторитарного режима» [Линдстен 2002]. С одной стороны, Пеппи обычный ребенок, любящий играть и есть сладости, но иногда чувствующий также грусть и скуку. С другой, она обладает невероятными силами и способностями, которые разрушают все традиционные представления о мире. Каждая из этих черт по-своему близка юным читателям, соотносится с их повседневной жизнью и фантазиями,

однако в большей степени, возможно, дети ассоциируют себя с Томасом и Анникой — реалистическими эквивалентами фантастической фигуры Пеппи. Пеппи помогает им развить воображение и увидеть больше, чем окружающую их обыденную действительность, — новый мир, где они независимы от родителей [Noelling-Schweers 1995: 75].

Линдгрэн считала, что только литература оставляет достаточно простора для воображения, чтобы разбудить фантазию ребенка, и эта задача — первоочередная [Храповицкая 1997б: 441]. Ребенок должен верить в существование чудес и собственную способность их творить, но источником волшебства в книгах Линдгрэн является сама реальность. Одиноким Малыш («Малыш и Карлсон, который живет на крыше», 1955-1968), сирота Мио («Мио, мой Мио!», 1954) — дети обыденного мира, которые вдруг приобретают и другой, сказочный. Тем не менее, на первый план выходит не «самый лучший в мире» Карлсон, а «обыкновенный» Малыш, через образ которого раскрываются недостатки общества взрослых [Мяэотс 2002].

Линдгрэн заимствовала элементы многих жанров и поместила их в новый контекст. Важнейшие черты ее творчества — уважение к личности, потребностям и внутреннему миру ребенка, лиричность и тонкий психологизм. Тем же принципам следуют Д. Амонд и Д.У. Джонс, создавая модели взаимодействия реалистического и фантастического в своих произведениях.

Проблема развития у детей творческого начала живо интересовала и итальянского писателя Джанни Родари. Чтобы подстегнуть фантазию детей и вдохновить их на создание собственных оригинальных версий известных сюжетов, он уделял большое внимание деконструкции классических сказок. Видя бунтарку Золушку или читая о том, как Белоснежка объединила вокруг себя великанов, читатель выходит за рамки традиции, пересматривает

значение и функции привычных элементов. В первой главе своей книги «Грамматика фантазии» Родари приводит цитату из «Фрагментов» Новалиса, которая может стать подходящим эпитафием не только к его работе, но и к творчеству Амонда и Джонс: «Если бы мы располагали фантастикой, как располагаем логикой, было бы открыто искусство придумывания» [Родари 1978: 11]. Это искусство, по мнению Родари, основано прежде всего на поиске оппозиции — «бинома фантазии», двух понятий, иногда на первый взгляд не связанных между собой, но способных стать ключевыми моментами новой истории.

В то же время Родари подчеркивает, что необходимо сохранять и крепкую связь детей с современной им действительностью. В качестве одного из путей писатель предлагает постановку серьезных социальных вопросов, например: что было бы, если бы во всем мире внезапно исчезли деньги? «Это — тема для развития не только детского воображения; поэтому я считаю, что она особенно подходит детям, ведь дети любят решать задачи, которые им не по плечу» [Родари 1978: 38]. При описании и решении подобных задач задействованы подсознательное, опыт, память, идеология и слово во всех его функциях. Яркой иллюстрацией данной концепции является политическая сказка «Приключения Чиполлино» (1951), где в доступной детям форме рассматриваются вопросы тоталитаризма, социального неравенства и др. Дж. Родари несомненно близок Д.У. Джонс по своим представлениям об ответственности детского писателя, принципам построения художественного мира и затрагиваемой проблематике.

Вплоть до идеологического слома в эпоху романтизма фантастические элементы в детской литературе либо отсутствовали, либо выполняли сугубо вспомогательные функции: например, оттеняли — или подчеркивали — главенствовавший дидактический посыл. Фантастическое ассоциировалось прежде всего с народными верованиями и традициями. Лишь в начале XIX в.

происходит эмансипация фантастического, оно начинает всесторонне теоретически осмысляться, признается сложной, многогранной проблемой, которую возможно разрабатывать с использованием множества различных подходов.

Волнообразное развитие европейской детской литературы позволило ей усвоить, в том числе, отрицательный опыт, давший толчок к дальнейшему совершенствованию. Детская литература всегда уделяла большое внимание разграничению добра и зла, правды и лжи; писатель, однако, редко может быть свободен от общественных идей своего времени, даже если вступает с ними в полемику. Ценности, на которые он ориентируется при создании своих произведений, в той или иной степени отвечают нормам эпохи и потребностям общества. По мнению немецкого исследователя Д. Бехера, культура детства представляет собой своеобразный резервуар, в котором даже отжившие свое парадигмы сохраняются для возможного будущего использования, следовательно, характерные повествовательные модели, сюжетные элементы и т.п. из различных стран и эпох могут свободно и в произвольном порядке извлекаться и обрабатываться детской литературой [Becher 2015: 75]. Это становится особенно важным для интеллектуальной детской литературы постмодернизма.

ГЛАВА 2. МАГИЯ ОБЫДЕННОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДИАНЫ УИНН ДЖОНС

2.1. Художественный мир Д.У. Джонс

Диана Уинн Джонс (1934-2011) родилась в Лондоне, но, когда началась Вторая мировая война, семья уехала из столицы в Уэльс, затем в Йорк и, наконец, в 1943 году осела в небольшой деревне в графстве Эссекс. Именно там Диана и ее две младшие сестры провели детство, которое было несчастливим; неслучайно во многих произведениях Джонс раскрывается тема родительского равнодушия или психологического насилия, а ее мать представлена в большинстве романов в различных, но всегда отрицательных ролях. Свои первые истории Джонс начала писать для сестер, поскольку отец выдавал им лишь по одной новой книге в год, и те мать подвергала строгой цензуре: «крамольного» волшебства не допускалось.

В 1953 году Джонс поступила в один из колледжей Оксфордского университета, где изучала английский язык и посещала лекции К.С. Льюиса и Дж. Р. Р. Толкина. Завершив обучение в 1956 году, она вышла замуж за Джона Барроу, специалиста по средневековой литературе.

Диана Уинн Джонс — современный классик детской литературы. Исследователь Н. Такер, говоря о возможном сравнении Джонс с Дж. Роулинг, называет первую «самой изобретательной писательницей детской фантастики, чье воображение за последние тридцать лет ничуть не истощилось» [Tucker 2003]. С. Ран обращает внимание на двойную адресацию ее книг: творчество Джонс «все более усложняется в плане сюжета и тематики, заставляя даже взрослых читателей прилагать серьезные умственные усилия. <...> Оно отражает не только универсальные истины, но и качество жизни в быстро меняющемся, нестабильном мире, где в любой момент может трансформироваться сама “реальность”» [Rahn 1995: 156]. К вопросу адресации Джонс подходит осознанно: она заметила, что большинство существовавших на момент начала ее писательской карьеры

детских книг не вызывали особого интереса ни у самих детей, ни у родителей, которые читали им вслух [Jones 2012: 30]. Для решения данной проблемы Джонс начала умышленно добавлять в свои тексты элементы, способные удержать внимание взрослых читателей, — преимущественно литературные аллюзии. По ее мнению, детям полезно осознавать, что они не в полном объеме понимают происходящее: это становится дополнительным стимулом к поиску новых слоев и смыслов.

Несмотря на то, что Джонс принято считать автором фэнтези, необходимо отметить разносторонность и жанровое многообразие ее творчества. Ч. Батлер отмечает во вступительной статье к *Reflections on the Magic of Writing*: «[Джонс] писала книги для маленьких детей, детей постарше, подростков, взрослых. Она писала книжки-картинки, небольшие повести, полноразмерные романы, стихи, пьесы и документальные произведения. Она писала фэнтези, научную фантастику, любовные истории, фарс и сатиру, а также книги, которые совершенно не укладываются в рамки какого-либо жанра» [Butler 2012: 11]. По мнению С. Ран, Джонс «подрывает основы жанра фэнтези» [Rahn 1995: 177]. Сама писательница достаточно ясно выражала свою позицию: «Мне не кажется, что в жанрах как таковых есть необходимость. Не вижу причин, почему нельзя их слегка смешать, перевернуть представления о них и создать что-то новое» [цит. по Mendlesohn 2005: xvi].

Так, в произведении «Моя тетушка — ведьма» встречаются элементы готики и романа ужасов. Тетушка Мария живет в доме номер тринадцать и вместе со своими сторонницами составляет «совет тринадцати ведьм». В тексте присутствуют превращение в животное с последующим убийством, персонаж, похороненный заживо, призрак, таинственный и пугающий лес. После победы главных героев над Марией ее дом бесследно исчезает — распространенный мотив, особенно ярко воплощенный в новелле Э. По «Падение дома Ашеров». Иллюстратор русского издания Виктор Минеев

изобразил дом и полную дурных предчувствий Мидж с явной оглядкой на традиции английского готического романа (рис. 1).

Рис. 1

Мидж на фоне дома тетушки Марии, илл. В. Минеева



Линия, связанная с попытками вырастить в приюте поколение послушных, похожих на зомби детей, носит антиутопический характер. Фантастическое в романе тесно взаимодействует с реалистическим, бытовым. В реалистическом пласте произведения автор акцентирует острую социальную тематику, но стиль повествования остается легким и ироничным.

Скептицизм Джонс по отношению к авторам, которые строго придерживаются устоявшихся норм классического фэнтези, нашел свое выражение в тексте в 1996 г. Она опубликовала пародийный «Путеводитель по Волшебной Стране» (*The Tough Guide to Fantasyland*), где читатель оказывается в роли туриста на экскурсии и свидетеля саркастической диссекции как собственно фэнтезийных декораций, так и многих литературных штампов в целом. Вот лишь один из примеров:

«РЕКИ в Волшебной стране обычно чрезвычайно своеобразны (peculiar). Некоторые из них даже текут вверх по склонам холмов. Забудем о тривиальных вещах вроде того факта, что ни ведьмы, ни разного рода Темные не способны пересечь реку. Что действительно странно, так это огромная необъяснимая разница между правым и левым берегом каждой конкретной реки, причем местные жители ее совершенно не замечают.

Возможно, причина в том, что левый берег Пропитан Магией и полон Скрытых Угроз» [Jones 2006: 57].

Произведения Джонс не всегда свободны от подобных клише, однако писательница признавала их с характерной самоиронией.

Джонс много размышляла о литературном процессе. Она выступала в роли критика, разбирая со структуралистской точки зрения «Властелина колец» Дж.Р.Р. Толкина, и опубликовала серию эссе и статей о принципах построения литературных произведений, а также собственных взглядах на творчество и детскую литературу (см. сборник *Reflections: On the Magic of Writing*).

В эссе «Пишем для детей: вопрос ответственности» (*Writing for Children: A Matter of Responsibility*) Джонс подчеркивает, что любое произведение, прочитанное человеком в том возрасте, когда его собственные воззрения еще находятся на стадии формирования, может оказать сильнейшее влияние на его личность. Часть ответственности, лежащей на детском писателе, состоит в том, чтобы не разрушить веру читателей в чудо, — однако многие, по мнению Джонс, не осознают ее (либо, напротив, злоупотребляют ею) и ставят знак равенства между взрослением и утратой живости воображения. Рассматривая воображение как способность заглянуть дальше общепринятых фактов и конвенциональных идей и увидеть новые варианты будущего, Джонс критикует такой подход и приводит в качестве примера «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса. По ее мнению, закрывая своим героям доступ в Нарнию по достижении определенного возраста, он следовал правилам жанра, которые существуют до сих пор и которых сама она категорически не признает [Jones 2012: 62-63]. Многие взрослые персонажи Джонс способны не только замечать происходящее вокруг волшебство, но и непосредственно участвовать в нем. Взрослая жизнь в творчестве Джонс сама по себе не чудесна и не волшебна, полна ответственности за себя и других,

однако в ней вполне реально сохранить быструю реакцию на неожиданные события и готовность впустить в свою рутину немного хаоса.

Тема правил и (не)подчинения им — одна из основных в творчестве Джонс. Писательница придерживается специфического подхода к архетипу героя: вопреки устоявшемуся стереотипу, это не просто человек, спасающий мир. Полемизируя с американским ученым Дж. Кэмпбеллом, автором труда «Тысячеликий герой», Джонс утверждает, что мир не определяется существованием мономифа. Герой не является совокупностью своих моральных качеств, не обязан следовать никаким общепринятым нормам, тем более нормам нравственности [Mendlesohn 2005: 22]. Именно за это стремление нарушать правила герои любимы читателями, поскольку воплощают скрытые желания большинства людей. Универсальный характер героя определяется не только наличием на его стороне какой-либо сверхъестественной силы (Бог, боги, мойры и т.п.), но и свободой от условностей. Он легко переступает грань между тем, что «прилично», и тем, как действительно хочется поступить в конкретной ситуации. Герой становится не примером для подражания, а «козлом отпущения, которого удобно обвинять именно в том, что сделал бы ты сам» [Jones 2012: 120].

Рассуждая о героях собственных произведений, Джонс ссылается на теорию К. Юнга об архетипах и соглашается с его тезисом о том, что каждому человеку свойственны определенные психологические черты противоположного пола. Отчасти именно поэтому большинство ее историй рассказаны с точки зрения мальчиков: таким образом сама Джонс получила возможность в некоторой степени дистанцироваться от опыта реальной жизни и исследовать бессознательную сторону своей личности, обратиться к скрытому, мифическому, архетипическому потенциалу. По ее мнению, читатель склонен не столько ассоциировать себя с героем, сколько «восторженно наблюдать» за ним (*cheer on from the sidelines*) или «следовать по его стопам» (*follow, as disciples follow*) [Jones 2012: 119].

Со временем Джонс обратила внимание на то, что ожидания женщин от самих себя изменились, а ожидания от них общества остались прежними. Идеи феминизма и традиционные гендерные роли обсуждаются в нескольких ее произведениях с главными героинями — девочками, в том числе в романе «Моя тетушка — ведьма».

Помимо отказа следовать правилам, характерной чертой героя Джонс являются скептицизм (в том числе по отношению к магическим помощникам) и умение задавать правильные вопросы. Обозреватель «Гардиан» К. Прист отмечает: «Проза Джонс актуальна, остроумна, очень нестандартна и приносит читателю большое удовольствие. В то же время она имеет определенный мрачноватый оттенок, подчеркивает, что окружающий мир не всегда заслуживает доверия. Мы сталкиваемся с обманом и маскарадом» [Priest 2011].

По Джонс, путь к взрослению лежит через обретение свободы выбора и воли, и всегда есть кто-то, кто пытается ограничить данную свободу посредством правил и условностей. Не всегда сами понимая разницу между ними, многие взрослые склонны вводить в заблуждение и детей; некоторые персонажи-антагонисты, напротив, вполне осознанно возводят условность в ранг закона, как делает тетушка Мария в анализируемом нами романе «Моя тетушка — ведьма». Однако, на взгляд Джонс, то, что женщины и мужчины должны выполнять определенные четко обозначенные обязанности, что мысли и желания детей всегда вторичны, что гость не имеет права высказывать какие-либо претензии, — не закон, а устоявшееся мнение большинства, которому можно — и нужно — бросить вызов. В процессе этого высмеивается также представление о взрослых как слепо следующих подобным нормам.

Использования одной лишь магии для решения конфликтов, однако, недостаточно: попытки считаются «жульничеством» (merest cheating). Джонс поясняет: «В простейших проявлениях магию можно считать метафорой, по

крайней мере, она действует по схожим принципам. <...> Но я надеюсь, что [магия] способна быть и чем-то большим» [Jones 2012: 107-108]. Например, побуждением к всестороннему осмыслению ситуации, средством дистанцирования от проблемы, которое позволит взглянуть на нее под новым углом. Вызывая ассоциации с мифами и волшебными сказками, магия в творчестве писательницы снимает остроту реальных переживаний и в то же время, поскольку фантастическое основано на необъяснимом, дает мощный толчок воображению. По К.С. Льюису, фантастические элементы, оставаясь вполне конкретными, становятся и важными инструментами обобщения, представляют в осязаемой форме целые классы явлений и переживаний [Lewis 1982: 74]. В этом заключается интеллектуальная функция магии.

Магические проявления в художественном мире Джонс чрезвычайно разнообразны: превращения, тотемная магия, магия абсурда, путешествия во времени, телепортация в иные миры. Иногда магия приобретает грандиозный размах (например, мощные заклинания и появление полчищ волшебных существ в кульминационном моменте «Заговора Мерлина»). Иногда — и здесь вспоминается концепция Ц. Тодорова — читатель не может однозначно ответить, действительно ли какое-либо волшебство имело место («Рыцарь на золотом коне»). Разница, по мнению Ф. Мендлсон, заключается в том, что читатели Джонс *ожидают* увидеть фантастические элементы [Mendlesohn 2005: 136]. В других ее произведениях магия представляет собой нечто совершенно обыденное, совершаемое как бы между прочим: героиня «Ходячего замка» Софи придает предметам и субстанциям новые свойства, просто обращаясь к ним⁵, а позже совершенно спокойно реагирует на

⁵ Она нашла слова утешения и для того самого плоеного чепчика с сыроежечными лентами. — У тебя золотое сердце, — сказала ему Софи. — И однажды стра-а-а-ашно знатная персона — граф или герцог — разглядит это и полюбит тебя! <...> На следующий день в лавку зашла Джейн Ферье и купила сыроежечный чепчик. <...> Одна из покупательниц потребовала себе чепчик с сыроежечными лентами, в точности такой, какой был на Джейн Ферье, когда она повстречала графа Каттеракского [Джонс 2013в: 11].

собственное превращение в старуху⁶. Тетушка Мария, как будет показано ниже, также вплетает заклинания в поверхностный на первый взгляд разговор. Проявления подобной «магии слов» или же «магии мыслей» напоминают усилия писателя, занимающегося миротворчеством.

Роман *Black Maria* (в американском издании *Aunt Maria*, в русском переводе «Моя тетушка — ведьма») был издан в 1991 году, но написан существенно раньше. Джонс сознательно отложила его публикацию, посчитав слишком пугающим. Мир, которому принадлежит и над которым властвует ведьма, сравнивается с кошмарным сном, где «сила становится слабостью и наоборот, правильное превращается в неправильное, и большинство других ценностей также искажается» [Jones 2012: 127]. Критики действительно упрекали Джонс в том, что она написала о вещах, более уместных в романе ужасов, но «не потому, что они могли напугать детишек нежного возраста. Нет. Я перешла Границы Жанра» [там же: 93]. На самом деле Джонс также высмеяла их, развенчала жанровые клише в процессе игры с шаблонами.

Сюжет романа строится вокруг брата и сестры, Криса и Мидж (от лица которой ведется повествование). Отец героев оставляет их мать Бетти Лейкер и уезжает на свою родину, в маленький городок Кренбери. По дороге он исчезает, предположительно съехав на машине с утеса. В пасхальные каникулы Бетти, Мидж и Крис отправляются в гости к его родственнице Марии. Притворяясь беспомощной, пожилая тетушка вынуждает Лейкеров выполнять за нее работу по дому и все больше манипулирует ими. Постепенно Мидж и Крис замечают, что в городке творятся странные события. Никто, за исключением Марии, ее сторонниц миссис Ктототам (Mrs

⁶— Не бойся, старушка, — успокоила Софи свое отражение. — Вид у тебя здоровый. К тому же это больше отражает твою подлинную сущность.

Она обдумала свое положение — совершенно спокойно.

— <...> Здесь мне оставаться нельзя. У Фанни будет удар. Так. Это серое платье вполне годится, но надо еще взять с собой шаль и что-нибудь поесть. [там же: 19].

Реакция Софи заставляет вспомнить Грегора Замзу из новеллы Ф. Кафки «Превращение».

Urs) и эксцентричных соседей мистера и мисс Фелпс, не обладает собственной волей: мужчины напоминают зомби в одинаковых костюмах, а тихие, запуганные дети заперты в приюте на окраине, где за ними надзирают те же старухи, что ходят на чаепития к тетушке. В комнате Криса регулярно появляется призрак, по участку бегают кошка, подозрительно похожая на бывшую экономку Марии.

Не выдержав лицемерия тетушки и ее подруг, Крис ведет себя все более грубо и задает неудобные вопросы, в результате чего Мария превращает его в волка и заколдовывает Бетти так, что та не обращает внимания на исчезновение сына. Мидж вынуждена обратиться к Фелпсам, чтобы раскрыть тайны прошлого: много лет назад та же судьба постигла дочь самой Марии, мужчины лишились магии, а их предводитель, Энтони Грин, был заживо похоронен и связывался с внешним миром, являясь людям в виде «призрака»-проекции (personal projection). В финале романа, освободившись с помощью Мидж и вернув себе силу, он развеивает чары тетушки Марии над обитателями Кренбери.

Поскольку Джонс стремилась помочь детям найти и осознать собственную силу (to empower), а также ценностные ориентиры [Jones 2012: 127; Butler 2012: 14, Crowe 2005: 39-42], во всех ее произведениях присутствуют антагонисты, призванные раскрыть в персонажах героические качества. Каким бы ни был сопутствующий антураж, сами типажи оказываются удивительно реалистичными. Общей характеристикой большинства из них становится твердое убеждение, что мир должен функционировать определенным образом, который они считают правильным, и абсолютная бескомпромиссность по отношению к чужой точке зрения. Тетушка Мария Лейкер, возможно, одна из самых узнаваемых представителей этой плеяды: «Похоже, она повсюду, <...> и людям приходится иметь с ней дело (cope with her) каждый день» [Jones 2012: 127].

Она упоминается уже в первом предложении романа в четко обозначенной роли: «Тетушка Мария обострилась у нас сразу после папиной гибели. Знаю, так говорят про болезнь — и это я нарочно. Крис считает, что вся наша история больше похожа на карточную игру, где проигрывает тот, кому сдают даму пик. У этой игры и название подходящее — «Черная Мария», или «Ведьма». Может быть, Крис и прав» [Джонс 2013а: 7]. В оригинале имеется уточнение: Мария — не просто болезнь, а чума (the plague). В сочетании с цветовой символикой такое обозначение вызывает ассоциации с «Черной смертью» — и действительно, подчиненный Марии Кренбери охвачен настоящей «эпидемией». Кроме того, «черная Мария» — сленговое название полицейского фургона для перевозки преступников, что приобретает дополнительный смысл в контексте ключевой темы тоталитаризма. Таким образом, уже на уровне заглавия Джонс создает образ, насыщенный культурными отсылками и предоставляющий простор для интерпретаций. В то же время фантастическое измерение фигура тетушки приобретает в романе далеко не сразу: до того момента, когда Мидж становится свидетельницей превращения брата в волка, Марию можно воспринимать как пожилую женщину со скверным характером.

Метафора болезни употреблена неслучайно: еще до непосредственного появления тетушки Марии на страницах романа ее присутствие витает в воздухе, будто невидимый вирус. Даже издали, из другого города она постоянно контролирует ситуацию в семье Лейкеров, заставляя свою экономку Лавинию звонить им по два раза в день через телефонистку: «не снисходит до того, чтобы посмотреть номер в записной книжке, а потом набрать его» [Джонс 2013а: 11]. Если звонки остаются без ответа, она не гнушается связаться с врачом или начальством Бетти, или с учителями Криса, ставя всех в неудобное положение. Умело манипулируя чувством неловкости и вины, выдавая свою бесцеремонность за искреннее беспокойство, Мария добивается того, чтобы вечером кто-то из Лейкеров всегда был дома. Затем,

подчеркивая свое одиночество после гибели отца Мидж и Криса и надавливая на жалость, приглашает их в гости. На данном этапе впервые появляется мотив «невидящего взрослого», противопоставленного более мудрому ребенку: Мидж и Крис ясно видят эгоистичную натуру тетушки и разрабатывают целый план по откладыванию поездки, но однажды к телефону вместо Мидж подходит Бетти — и сразу соглашается провести праздники в Кренбери. Контраст между их восприятием ситуации подчеркивается репликой матери: «Она несчастная одинокая старушка. <...> Отказаться — полный *эгоизм*, честное слово» [там же: 15].

Мария какое-то время продолжает оставаться большей частью невидимой, безликой даже по прибытии героев в ее городок. Мы не получаем представления о ее внешности, за исключением основной детали: она опирается на две палки для укрепления своего образа беспомощной пожилой женщины. Джонс делает акцент на внутренней сущности героини, используя как метафору ее старый дом, который внутри выглядит больше, чем снаружи; в комнатах все время темно и пахнет затхлостью [там же: 16]. Бетти этого не замечает, зато «очень хорошо понимает вежливые способы, которыми тетушка Мария высказывает свои пожелания, читай – приказы» [там же: 20]. Парадоксальным образом Бетти, с одной стороны, проникает в глубь завуалированных требований и выполняет их («Салфетки класть не нужно, дорогая. Поесть прямо кухонными приборами будет чрезвычайно интересно!»), а с другой, по-прежнему видит лишь внешнюю оболочку, вежливую форму, пожелание, а не приказ, поэтому не решается сопротивляться. «Не-просьбы» Марии представляют собой ложное отрицание собственных нужд, возможное благодаря уверенности в социальных условностях, стереотипах и правилах хорошего тона. Страх показаться грубой, эгоистичной и неблагодарной, совершить что-то, что вызовет осуждение со стороны общества, постепенно заставляет Бетти отказаться от собственного мнения, удобства и интересов.

Тетушка убеждена, что ее потребности стоят превыше всего, но есть у нее и четкие представления о роли и образе женщины вообще. Еще разговаривая с ней по телефону, Мидж обращает внимание, что она уважает занятия Криса математикой и теннисом, в то время как самой Мидж «не полагается делать вообще ничего». Мария называет ее «хорошей девочкой» на основании собственных фантазий о том, будто Мидж «трудится как пчелка и помогает маме вести дом» [Джонс 2013а: 13]. В Кренбери, когда Крис предлагает помочь с сервировкой стола, тетушка возражает, что это женская работа. Кроме того, Мидж и Бетти приходится надеть юбки, потому что брюки на женщине считаются нарушением приличий. Внешнему виду вообще уделяется большое внимание: свита Марии из двенадцати «миссис Ктототам» – «в элегантных нарядах и с элегантными прическами» [там же: 38]. Любит принарядиться и сама тетушка, выбирая бордовую гамму, шляпки и меха. Намек не остается незамеченным: Мидж и Крис шутят про «папессу» (Female Pope) и «шляпоносную королеву Кренбери» (the Hatted Queen) [там же: 73-74] (см. Приложение 2, п. 1). Любые предметы мебели, на которых восседает тетушка Мария, особенно ее кресло-каталка, неоднократно сравниваются с троном.

Лишь позже Мидж узнает, насколько была права. Энтони Грин рассказывает ей про традиционный уклад жизни в Кренбери и благотворительную силу, заключенную в Царицах. «Это старинное слово, и оно просто означает определенную разновидность силы. <...> Мужчины передали все тайное, внутреннее женщинам — с тем, что основную силу получают на хранение несколько выдающихся женщин, способных соблюдать правила. Этих женщин мы и зовем Царицами» [Джонс 2013а: 272]. По иронии, именно те, кто сам должен был следовать правилам, превратили их в свое главное оружие и средство манипуляции. Мария — узурпатор, руками собственной дочери отнявший магию у мужчин, подчинивший остальных Цариц и нарушивший сбалансированное соотношение сил в свою пользу.

Происходящее в Кренбери нельзя назвать даже матриархатом как таковым — это абсолютная монархия. Любопытно и показательно, что, ограничивая роли и обязанности других женщин, тетушка дает полную свободу себе самой. Перевод титула именно как «Царицы» представляется очень удачным, так как полнее раскрывает встречающееся в тексте сравнение Кренбери с ульем, а его мужчин — с трутнями.

Парадокс заключается в том, что Мария не в состоянии признать очевидный факт: на самом деле мир не таков, каким представляется ей. Соответственно, обычно она не осознает необходимости предпринимать активные действия, чтобы изменить его, а наоборот, невольно притворяется и подстраивается сама, оставаясь в иллюзиях и фантазиях. Ярче всего это проявляется в замечательной способности неожиданно «глохнуть», когда речь идет о чем-то, что не вписывается в ее картину мира, и попросту игнорировать проблему. В романе встречается множество указаний на успешный самообман Марии. Так, Бетти, наконец, приходит к выводу, что та «вполне могла бы себя обслуживать, если бы хотела. Мне кажется, она просто убедила себя, будто не может» [Джонс 2013а: 53]. Мидж, наблюдая за приготовлениями тетушки к обязательному посещению церкви, размышляет о «каком-то недоделанном лицемерии» (*muddled sham*), ведь «тетушка Мария всерьез убеждена, будто она хорошая, набожная и милосердная» [там же: 200-201].

Твердая уверенность в собственной непогрешимости тесно связана и со стремлением Марии избежать ответственности, которое присутствует у нее в сочетании с желанием единоличной власти. Когда Крис, нашедший шкатулку с «мужской» половиной магии, обвиняет Марию в заговоре и нескольких убийствах, наступает пора решительных мер — она превращает Криса в волка. Примечательна формулировка заклинания: «Встань на четыре ноги и обрети тот облик, какой велит тебе природа» [Джонс 2013а: 130]. Таким образом Мария выгораживает и защищает саму себя, что дает ей полное

право несколько раз повторять: «Я в жизни никого не убивала!» [там же: 129] и «Я не сделала в жизни ничего, за что могла бы себя упрекнуть» [там же: 299]. О животном затем можно забыть, привычно закрыв глаза на его существование, как это случилось с дочерью Марии Наоми и экономкой Лавинией.

Наоми, описанная как красивая девушка с холодным, расчетливым взглядом, мастерски сыграла на чувствах влюбленного в нее Энтони Грина, который оставил шкатулку с магией и позволил заточить себя под землей — якобы временно. Наоми и Мария вместе спланировали ловушку, однако выяснилось, что они преследовали разные цели: Наоми собиралась шантажировать мать, угрожая освободить Грина, если та не удалится от дел и не передаст власть. По ее мнению, методы и взгляды Марии устарели; ей хотелось «делать дела по-новому» (start doing new things) [там же: 240]. Не удивительно, что мисс Фелпс угодила в опалу, позже сказав то же самое. Поскольку на дочь, обладавшую схожей силой, Мария не могла воздействовать своим обычным образом, конфронтация завершилась превращением Наоми в волчицу. «Тетушка, похоже, не слишком огорчилась. Может быть, до нее только потом дошло, что она наделала», — комментирует Мидж [там же: 243]. Однако это маловероятно. Когда мужчины Кренбери, посланные поймать Криса, пользуются возможностью отомстить тирану и убивают Наоми, Мария реагирует крайне эмоционально — это единственный эпизод в романе, где она проявляет подобие человечности и действительно способна вызвать жалость. Также Мария отчасти играет роль амбициозной родительницы, проецируя на Мидж надежды, которые не оправдала Наоми, — неслучайно полное имя девочки звучит так же. Мария видит в Мидж преемницу, рассказывает ей о блестящем уме «той, первой Наоми», опекает ее, пытается наставлять и даже делится некоторыми секретами и опытом.

И все же во время финального столкновения с Энтони Грином ведьма по-прежнему отказывается признать, что когда-либо была неправа. Мария

может вполне искренне оплакивать дочь — но винит в ее гибели не себя. Как справедливо замечает Грин, человека с такой позицией наказывать бесполезно: «Ничто на свете не заставит ее признать, что она заблуждалась. А единственная цель наказания — указать человеку на его ошибки. Если он этого не поймет, любое наказание обернется, в сущности, мстью. [Но тогда вы] станете ничем не лучше самой миссис Лейкер» [Джонс 2013а: 303]. Решением становится превращение тетушки Марии в небольшую статуэтку, которую обитатели Кренбери затем выпускают в море, поставив на крышку шкатулки. При этом Мария убеждена, что по-прежнему живет в своем городе и все идет, как заведено. Неожиданно с точки зрения «Правил Жанра» антагонистка получает счастливый конец, несмотря на его условность. Условна, однако, и победа над ней, что Мидж подчеркивает своими опасениями: «А не может быть такого, что история про Кренбери начнется заново — ну, у нее в голове? А все мы станем плодами ее воображения и нам придется все делать по ее велению?» [там же: 311].

Возможность счастливого финала как такового подвергается сомнению. Тягу к нему Мидж ее семья осуждает: «Вечно [она] лезет со своими счастливыми концами!» [там же: 9, 179]. Сложность заключается в том, что для каждого из персонажей он различен. Для Марии это — контроль и строгая субординация (ее круг из миссис Ктототам вызывает ассоциации с «иерархией бесов»). Отец Мидж не уверен в том, что для него счастье, и в глубине души хочет лишь следовать правилам: в очередной раз возникает мотив побега от ответственности. Он остается в Кренбери и женится на дочери одной из миссис Ктототам, уже добровольно подчиняясь ее приказам даже после освобождения города. Мистер Фелпс мечтает вернуть магию и главенствующее положение мужчинам, однако его идеи — зеркальное отражение планов Марии. Крис, упрекающий сестру в бесплодных мечтаниях («Если бы это и в самом деле был рассказ, который я сочиняю!»), сам еще более склонен к изменению мира и переписыванию истории.

Ф. Мендлсон говорит о «навязывании нарратива» (imposing a narrative upon people), которому Крис, соответственно, наиболее активно противостоит [Mendlesohn 2005: 177]. Его воспоминания о встрече с «призраком» существуют как минимум в четырех версиях, оставаясь открытыми для интерпретации. Что касается мисс Фелпс и Энтони Грина, они в принципе не признают концепцию жизни как литературной истории и, соответственно, нарратив не может быть им навязан.

В романе «Моя тетушка — ведьма» в полной мере проявились большинство особенностей, характерных для художественного мира Джонс в целом. Так, он не просто сочетает в себе элементы различных жанров и направлений, но по-новому презентует их, обманывая ожидания читателей. Это служит подтверждением тезиса Джонс о переменчивости и опасности окружающего мира, в котором часто нельзя доверять даже близким людям.

Ее герои самостоятельны, обладают пытливым умом и стремятся добраться до истины. Чрезвычайно важным в данном контексте становится яркий контраст между внешним и внутренним. Тетушка Мария, центральный отрицательный персонаж, может производить благоприятное внешнее впечатление; эксцентричные мистер и мисс Фелпс, сначала вызывающие подозрение, оказываются главными союзниками героев в борьбе с Марией; напротив, одна из ближайших соратниц Марии неожиданно идет против ее воли, и т.д. Все образы взрослых лишены идеализации, имеют узнаваемые типажи. Джонс свойственна тщательная реалистическая проработка характеров.

В то же время, по мнению писательницы, произведения для детей должны сохранять в них веру в чудо. Эта цель достигается за счет тонкой балансировки реалистических и фантастических элементов.

2.2. Взаимодействие реалистического и фантастического в романе «Моя тетушка — ведьма»

Сюжет романа, кажущийся поначалу достаточно банальным, приобретает удивительную многослойность благодаря особому приему создания фантастического, который использует автор: соединению реального и невозможного (фантасмагории). Джонс объясняет подросткам вещи, сложные и для понимания взрослых: ситуацию манипуляции, полного контроля, с которой сталкивается человек в тоталитарном обществе. Находящиеся во власти подобной системы люди описывают ее разнообразными способами, но не в состоянии проникнуть в ее истинную сущность. Проблема характеристики фантасмагории, соотношения реального и фантастического неоднократно затрагивалась в литературе и ранее. Так, философ В. Соловьев в программном предисловии к повести А. Толстого «Упырь» замечает: «В подлинно-фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной, всегдашней связи явлений... <...> отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность» [Соловьев 1991: 610-611].

Справедливо это и для произведения Джонс, где переход от повседневного к магическому размыт и не осознается как «порог» или отправная точка. Двоемирие не очевидно, и тетушка-ведьма описана как не отстоящая от реальности и сознательно не отделяющая себя от нее. Фантастические события происходят в обыденном контексте, взаимодействие реалистического и фантастического пластов оказывается сглаженным — прежде всего благодаря смещению перспективы (повествованию от лица Мидж). Так, вторая глава начинается с деловитого тона короткой фразы «У Криса в комнате призрак» и продолжается спокойным упоминанием о невыносимой скуке семейных будней. Крис не испуган появлением призрака — скорее, раздражен. Главные вопросы, которые интересуют Мидж, —

какого призрака пола и пытался ли Крис вступить с ним в контакт. Сам факт его существования не вызывает особой реакции: дети легко принимают наличие в мире фантастического как данность и сосредоточивают внимание лишь на отдельных его аспектах. Гораздо большее впечатление позднее производит известие о том, что жив их отец.

Вера в магию долгое время оставалась важной составной частью европейской картины мира. Наряду с наукой и религией магия участвовала в конструировании реальности, поскольку выработка ее определения включает в себя и попытку дать определение миру в целом. В этой связи магия представляет собой человеческую деятельность на периферии реальности, на перекрестке между реальным и вымышленным [Becher 2015: 21]. Неоднозначное отношение к ней как амбивалентной силе, которая может быть ассоциирована как с чем-то враждебным и зловещим, так и положительным и полезным, было перенесено и в литературу, находя отражение, прежде всего, в клише поджанра фэнтези. Американская исследовательница Ф. Мендлсон подчеркивает, что Джонс тонко иронизирует, в частности, над теми из них, которые связаны с зависимостью и отсутствием выбора (пророчества, наличие тайных правителей и прочих элементов, которые лишают протагонистов возможности действовать самостоятельно, по собственному усмотрению), подразумевающими конкретные ожидания взрослых от детей [Mendlesohn 2005: 44]. Важны, однако, и ожидания человека вообще: от самого себя и окружающей реальности. «[Ты] не видишь происходящее на самом деле, поскольку тебе мешает то, что ты ожидаешь увидеть», — объясняет Энтони Грин неспособность Мидж общаться с его призрачными проекциями [Джонс 2013: 312]. Во всех основных сюжетных поворотах романа находит подтверждение тезис Джонс о том, что мир нужно воспринимать объективно, вне зависимости от собственных ожиданий. Неправильное представление о себе, будь то самообман или, наоборот, заниженная самооценка, грозит опасностью.

Таким образом, и воздействие тетушки Марии на остальных персонажей, и повествование Джонс в целом балансируют на соотношении трех элементов: действительно видимое Мидж, приемлемое для ее восприятия и внушаемое ей другими. Ответственность за устойчивость данной структуры несут несколько основных типов магического присутствия. Женское «обыденное колдовство» базируется на социальных условностях, стереотипах и правилах хорошего тона. Приземленные приемы Марии лишают магию привлекательности, ауры мистического и необычного. «Главная работа ведется под прикрытием разговора: ты внушаешь собеседникам все, что тебе нужно, и придаешь их мыслям необходимую форму», — объясняет сама тетушка [Джонс 2013а: 280] (см. Приложение 1, п. 1). Примечательно, что особенно ее воздействию подвержены именно те, кто не готов смириться с возможностью существования фантастического. Так, Бетти во многом склонна обманывать себя сама, желая найти рациональные объяснения происходящим вокруг сверхъестественным событиям, даже превращению в волка собственного сына: «Абсурд признан, принят, человек с ним смиряется, и с этого мгновения мы знаем, что абсурда уже нет» [Камю 1990: 98]. Мисс Фелпс называет наложенное на Бетти заклятие словом из юридического дискурса «injunction» – «судебный запрет», «предписание», «запретительная норма». Это очередная отсылка к правилам, жесткой регламентации жизни в Кренбери: отныне Бетти запрещено думать о Крисе. В соответствии с известным мотивом фантастической детской литературы («иномир» отделяет детей от родителей) Мидж оказывается оторванной от матери — в данном случае не физически, но психологически, что гораздо страшнее.

Превращение Криса и непонимание Бетти оставляют Мидж «в положении сказочной принцессы, которая должна найти способ вернуть брату человеческую форму» [Jones 2012: 127]. Ранее она, интуитивно понимая, что происходит что-то неправильное, отчасти поддавалась влиянию

тетушки и играла навязанную ей роль, разливая чай на посиделках и выполняя другие просьбы — мелкие на первый взгляд, но значительные для ее становления как преемницы Марии. У нее было очень мало средств для выражения протеста: в основном он проявлялся в том, что Мидж записывала свои истинные мысли в тайный дневник; активное же сопротивление оставалось прерогативой Криса. В изменившихся обстоятельствах раскрывается героический потенциал Мидж, которой приходится рассчитывать только на себя. В конце концов, устроив встречу матери с проекцией Энтони Грина, она заставляет Бетти поверить в существование чего-то, чему нельзя подобрать рациональное объяснение, и снимает с нее заклинание.

Упорядоченному, обволакивающему «обыденному колдовству» поначалу резко противопоставляется «магия отступников» — древняя, забытая сила мужчин Кренбери, много лет угнетенная Марией и ее союзницами и имеющая стихийный, хаотический характер. Такое разделение несет на себе отчетливый гендерный отпечаток, но происходит инверсия: стереотипно подобная «диковатость» свойственна ведьмам [Mendlesohn 2005: 146]. На момент событий романа магия заключена в зеленой шкатулке, которую по незнанию открывают Мидж и Крис. Это «буйное, напористое, нетерпеливое... запретное» (*fierce and determined and impatient... very forbidden*) вещество, хорошо видимое, похожее на густой туман и принимающее причудливые формы [Джонс 2013а: 126]. Выпущенное на волю, оно высвечивает истинную сущность людей и предметов, вызывает к жизни мечты и чаяния или, напротив, самые постыдные воспоминания обитателей Кренбери. «Вещество в шкатулке когда-то по праву принадлежало всем живым существам на свете», — подчеркивает в финале романа Энтони Грин, раздавая оставшееся количество обитателям городка [там же: 273]. Эта магия и сам Грин как ее олицетворение — «похороненная» сторона жизни всего Кренбери, сила воображения, единственное, что способно одолеть

«главные чары, которые насылает тетушка Мария, — скук[у]» [Джонс 2013а: 278]. Мидж успевает получить порцию, когда открывает шкатулку, поэтому на нее в гораздо меньшей степени действует «гипноз» миссис Ктототам.

Несмотря на внешние различия, во время финального столкновения сторон становится очевидно, что в основе действия обоих типов магии — и «женского», и «мужского» — лежит один и тот же механизм. Мария и ее ведьмы излучают «снисходительное неодобрение» и напускают «раскаяние, стыд, угрызения совести, неловкость», в то время как управляемая протагонистами магия зеленой шкатулки формирует видения, цель которых — вызвать те же эмоции и заставить признать собственную неправоту. Более того, в прошлом, до возвышения Марии, мужчины точно таким же образом, как она, пытались вырастить в Кренбери послушное, напоминающее зомби поколение. И, достанься шкатулка мистеру Фелпсу, готовому противостоять тетушке-ведьме, городок, вероятно, стал бы еще более тоталитарно-консервативным. Мистер Фелпс, как и Мария, делает абсурдные обобщения, связанные с гендерными клише. Он настроен гротескно сексистски, вплоть до того, что отказывается разговаривать с Мидж, и придерживается строгого кодекса поведения, являющегося зеркальным отражением правил Цариц. Неоднократно подчеркивается, что у него «фанатичные глаза». Крис вовремя понимает, что доверять ему силу нельзя: «Я-то думал, он хороший (the goodie), а тетушка Мария плохая (the baddie), а теперь и не знаю» [Джонс 2013а: 128].

Особняком стоит путешествие во времени, которое предпринимают Мидж и освободившаяся от заклятия Бетти, чтобы узнать, что именно произошло двадцать лет назад с Энтони Грином. Им в равной степени помогают мистер и мисс Фелпс, соответственно, данная магия не попадает в категорию «мужской» или «женской». Ф. Мендлсон убедительно доказывает, что в своих произведениях Джонс подходит к описанию подобных путешествий с позиций автора научной фантастики, а не фэнтези:

перемещение происходит по определенным законам и имеет непосредственное влияние на настоящее и будущее героев [Mendlesohn 2005: 53]. Не удивительно, что мистер Фелпс, склонный к следованию правилам, так хорошо разбирается в этом виде магии. Прошлое в «Тетушке-ведьме» невозможно изменить. Мидж и Бетти отправляются туда в образе кошек и пытаются помешать Наоми заточить Грина под холмом, бросаясь им под ноги. Мистер Фелпс, однако, объясняет, что данный поступок не был проявлением их свободной воли. Двадцать лет назад две кошки спустились с холма к Наоми и Грину, поэтому то же самое пришлось сделать и путешественницам. Кроме того, герои сталкиваются с классическим для научной фантастики явлением временной петли. События, произошедшие непосредственно до и после путешествия, будто накладываются друг на друга, в результате чего, вернувшись в настоящее, Мидж и Бетти вынуждены избегать встречи с теми версиями самих себя, кто еще только подошел к дому Фелпсов.

Основной функцией фантастического в произведении становится ирония, основанная на том, что люди готовы или не готовы принять определенный порядок вещей. Безоговорочно принимается существование власти, силы (не важно, сверхъестественного ли происхождения), а также личностей, владеющих и тем, и другим. В то же время многие персонажи упорно закрывают глаза на последствия, неизбежные при применении таких способностей. Пытаясь объяснить себе происходящее, они выбирают лишь те варианты, которые им хотелось бы услышать и которые не разрушат их устоявшейся картины мира. Черты и модели поведения, свойственные им самим, Мария и миссис Ктототам успешно раскрывают и в других людях, подчиняя их себе.

Кренбери лишен магии повседневности и маленьких радостей. Мужчины представляют собой бледные тени, дети в приюте ведут себя как роботы, магазины закрыты большую часть времени, негде купить мороженое

или фастфуд, отсутствуют развлечения в целом. Речь идет не просто о существовании фантастического в пределах обычного городка: обыденное становится самым важным качеством, атрибутом, ключевой характеристикой фантастического. Поэтому не существует определенной точки входа в фантастический пласт произведения, нет и четкого возвращения из него. Бетти выходит замуж за Энтони Грина, который «вряд ли когда-нибудь станет совсем нормальным», а у Криса остаются некоторые волчьи привычки и иногда появляется «волчий взгляд». Более того, замужество упоминается в эпилоге к «автобиографии», которую пишет Мидж, а значит, может быть поставлено под сомнение: не является ли оно лишь воображаемым идеальным для Мидж завершением истории?

2.3. Аллюзивный пласт романа

Организуя свои произведения на нескольких уровнях, Джонс делает множество отсылок как к мировой, так и к английской литературной традиции. Одним из важнейших аллюзивных источников оказывается мифология. «Современная жизнь и [миф] тесно связаны и накладываются друг на друга. Я бы хотела, чтобы дети поняли, что нагруженные смыслом старые истины являются частью нашей повседневной жизни так же, как, например, дни недели», – пишет Джонс [цит. по Commire 1976: 117]. Для нее ценность мифов и сказок заключается в нескольких аспектах. Во-первых, их глубинный смысл возможно понять на интуитивном уровне благодаря их связи с коллективным бессознательным, а значит, читателю не обязательно быть знакомым с конкретным текстом. Во-вторых, практически любое мифологическое или фольклорное произведение состоит из сегментов, которые можно использовать в различных комбинациях либо по отдельности, сохраняя их выразительность, но чуть изменяя значение [Jones 2012: 105]. В качестве вдохновившего ее примера применения подобной тактики Джонс

приводит «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера [там же: 71]. Рассмотрим, как оперирует данными принципами сама Джонс в «Тетушке-ведьме».

Магические фигуры архетипичны и функционально, и структурно, за ними стоит древняя мифопоэтическая традиция. Наиболее содержательно богатый образ в романе – Энтони Грин. В сюжетную линию, связанную с этим персонажем, вплетено множество параллелей с судьбой Мерлина из Артурианского цикла, однако, поскольку ключевые ее события открываются читателю лишь в завершающих главах романа, очевидным это тоже становится не сразу. Оформив предысторию Грина в виде экскурса в прошлое, Джонс стимулирует и читателя вернуться назад и самостоятельно обобщить предыдущие разрозненные аллюзии.

Энтони Грин влюблен в Наоми Лейкер, в чьем имени заключена явная отсылка к Владычице озера Нимуэ: Naomi Laker – Nimue, Lady of the Lake. Джонс заимствует элементы из различных версий легенды; так, стремление Наоми завладеть шкатулкой Грина перекликается с требованием Нимуэ научить ее всем заклинаниям, которые знает Мерлин. Как и легендарный провидец, Грин предчувствует печальный финал, однако не делает ничего для его предотвращения: «[он] попытался и дальше улыбаться, но лицо у него стало такое, как бывает, когда внутри холодеет от страха» [Джонс 2013а: 235]. Наоми замыкает холм, куда Грин поместил себя сам, и оставляет молодого человека погребенным заживо. Его участь оказывается гораздо страшнее участи Мерлина, который в данном толковании погружен в вечный сон.

Фамилия персонажа (Green) имеет прямую связь с цветом шкатулки и выбрана не случайно: в ней слышатся отголоски образа Зеленого рыцаря из поэмы «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», поклонницей которой является Джонс [Jones 2012: 168], и, возможно, еще более древнего фольклорного героя – Зеленого человека (Green Man). Неизвестного автора поэмы принято называть The Pearl Poet по названию другого его произведения; Энтони Грин способен превращать камни в жемчуг. Зеленый человек предстает также как

мотив в искусстве раннего Средневековья, его изображение нередко встречается в качестве архитектурного элемента. Сложными орнаментами, переплетающимися картинками всех оттенков зеленого покрыта и резная крышка шкатулки. «В ней уже почти-почти угадывался смысл, словно зеленые картинки должны были о чем-то рассказать. И я почти-почти его угадала», – таково первое впечатление о шкатулке Мидж [Джонс 2013а: 124], то самое интуитивное осознание «чего-то другого и большего» (other and better) [Jones 2012: 128]. Несмотря на то, что магия Грина описывается как вещество «запретное... чудовищно опасное... страшно сильное» [там же: 125], она обладает и неоспоримым созидательным потенциалом. Символика зеленого цвета в контексте сил природы и перерождения также реализуется в романе: после своего освобождения Грин меняет к лучшему уклад жизни в Кренбери и снимает наложенные тетушкой Марией заклинания. Даже недовязанный свитер Бетти, который мисс Фелпс успевает спасти из дома Марии, нежно-зеленого цвета, и возможность закончить работу над ним означает надежду на благополучное завершение долгой истории.

Многие из заклятий тетушки связаны с превращением в животных. Мистер и мисс Фелпс, способные отправлять людей в прошлое, не могут, тем не менее, вернуть человеческий облик Крису и Лавинии: это прерогатива Энтони Грина. Здесь можно вспомнить о том, что легенды называют Мерлина повелителем зверей и приписывают ему оборотничество.

Теперь становится возможным разглядеть и более мелкие детали. На протяжении всего повествования Мидж снова и снова обращает внимание на ««хитрющую», «длинную-предлинную» улыбку Грина и сравнивает его с шутком. «Отброшенная со лба грива выглядела так, будто ей лет сто, не меньше, а потрепанный зеленый плащ немного напоминал средневековый. <...> Таким мог бы стать после смерти король – человек очень значительный, но умерший много веков назад и уже полураспавшийся в прах» [Джонс 2013а: 184]. Король, шут и снова «нечто большее» сливаются воедино.

Наконец, в одной из дохристианских версий сказания Мерлин представлен сыном ведьмы. Зоя Грин – одна из Цариц Кренбери.

Есть архетип и у фигуры тетушки Марии – это колдунья Цирцея, или Кирка. Мария действует похожими методами: сначала околдовывает жертву вежливыми речами, а затем может как в прямом, так и в переносном смысле превратить в животное – волка или кошку: «Горные волки и львы сидели повсюду вокруг дома» [Гомер 1987, «Одиссея», X: 206]. Сцена превращения Криса, где Мария указывает на него своей тростью, представляет собой аллюзию: «Быстро жезлом меня длинным ударив, сказала Цирцея: / – Живо! Пошел! И свиньей валяйся в закуте с другими!» [там же: 207]. Особенно успешно тетушка подчиняет своей воле мужчин.

По изложению Диодора Сицилийского, Цирцея отравила своего мужа, царя сарматов, и оказалась у власти, но из-за проявленной к подданным жестокости была свергнута и бежала в океан. В романе Джонс муж Марии, отец Наоми, не упоминается ни разу. Превращенную в статуэтку Марию в финале отправляют в море на крышке зеленой шкатулки.

В образе тетушки можно усмотреть и некоторые черты королевы Виктории, начиная с внешности и заканчивая продолжительностью «царствования». В пародийном ключе преподносятся викторианские представления о приличиях и двойная мораль.

Имена Грина, Наоми и других персонажей важны не только для выхода на уровень прецедентных текстов. Через них также раскрывается тема индивидуальности и самоопределения, красной нитью проходящая через все творчество Джонс. Посредством имени можно узнать, как герои видят себя и как их воспринимают окружающие, какой мотивации они следуют. Так, тетушка Мария требует, чтобы ее имя произносили как «Мэрайя», – значительная деталь, упущенная в русском переводе. Стремление превратить простое, самое распространенное имя в нечто уникальное отражает ее амбиции и жажду всеобщего поклонения.

Отождествление Владычицы озера с Нимуэ или отсутствие такового в зависимости от версии легенды Джонс мастерски обыгрывает, дав Мидж, «другой стороне медали», то же имя, что и Наоми. Героиня не ассоциирует себя с ним и предпочитает нарушать правила, придумывая уменьшительное прозвище. Сначала Мидж сопротивляется попыткам тетушки Марии называть ее «Наоми» и подменить таким образом ее личность, сделать ее своей преемницей вместо умершей дочери. Однако для того, чтобы вызволить Грина, нужно в точности воспроизвести сказанные двадцать лет назад слова заклинания. Мидж вынуждена, наконец, признать эту отрицаемую часть себя, но существенная разница заключается в контексте: скрытая сила используется для борьбы с ведьмой, а не под ее влиянием.

Искажение, а то и вовсе лишение имени автоматически определяет человека как незначительного, неинтересного, недостойного внимания. Тетушка Мария не просто делает вид, будто не слышит реплик Криса, но и упорно называет его Кристофером, не давая себе труда запомнить настоящее имя – Кристиан. Крис в свою очередь отказывается в именах толпе «миссис Ктототам»: они обезличены, неодушевленны, представляют собой лишь роли, причем абсолютно одинаковые, прописанные для них Марией и принятые как должное.

Миссис Ктототам ровно двенадцать – число мифологическое. Их можно сравнить с апостолами, что придает их идеологу Марии статус псевдопророка. Символика дюжины также вновь возвращает читателя к легенде о рыцарях Круглого стола, которая играет немалую роль в восприятии мира Мидж⁷.

Что же входит в «обязанности» «апостолов» Марии? Помимо того, что некоторые миссис Ктототам надзирают за детьми в приюте, все они должны

⁷ Даже ночную рубашку тетушки она сравнивает с «блестящими розовыми доспехами» [Джонс 2013а: 27]. В романе есть также эпизод, где Мидж составляет в дневнике «списки рыцарей Круглого стола и любимых поп-групп»: для нее эти две категории находятся на одном уровне [там же: 15]. Миф переплетается с реальностью и становится обыденностью.

присутствовать на традиционных чаепитиях, которые называются собраниями и ассоциируются с соответствующим эпизодом в романе «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла. Как минимум две женщины из двенадцати описаны как сумасшедшие, при этом обе носят шляпки. Для их бесед характерны игры слов, темы стремительно меняются от гороскопов до манифестаций эктоплазмы. Нормальное превращается в ненормальное и обратно так же легко, как у Кэрролла. Возможно, неслучайно раннее британское издание произведения было проиллюстрировано в узнаваемом стиле. Н.М. Демурова пишет, что в мире кэрролловского нонсенса «не думают о выгоде и деньгах, не ходят в церковь, не благотворительствуют, не лицемерят. Он подчеркнуто антидидактичен» [Демурова 1983: 311]. Джонс же использует нонсенс⁸ исключительно во время сборищ миссис Ктототам, которые, напротив, думают лишь о собственной выгоде, лицемерно благотворительствуют и являются завсегдатаями церкви.

Мидж разрушает атмосферу одного из чаепитий, когда в ответ на просьбу прочитать стихотворение декламирует «Лепанто» Г.К. Честертона. Здесь можно увидеть авторскую иронию, поскольку Честертон с интересом исследовал нонсенс [Честертон 2013]. «Христиане-пленники во мраке таком, / Как в копиях под землей или на дне морском. / Как тот народ, что, гласа и надежды лишен, / Безвольно брел в гранитный Вавилонский полон; / И многие в аду подводном сходят с ума», - цитирует Мидж [Честертон 1985: 282]. Намек на абсолютную власть Марии в Кренбери прозрачен. Мидж сожалеет о том, что в городе нет «дона Хуана Австрийского», «последнего рыцаря», который смог бы прийти всем на помощь, но в конце концов понимает, что это Энтони Грин. Его образ вновь оказывается нагружен реминисценциями Средневековья и рыцарской литературы.

⁸ По Н.М. Демуровой, в узком смысле нонсенс представляет собой жанровую разновидность (сказка-нонсенс, стихотворение-нонсенс), в широком (в котором и употребляется здесь) – творческий метод. Нонсенс – специфически английское явление; в отечественном литературоведении термин используется преимущественно в связи с творчеством Л. Кэрролла [Демурова 1983: 306].

Обилие аллюзий в прозе Джонс отчасти объясняется двойной адресацией ее произведений. Поддерживая интерес взрослых, интертекстуальные элементы также способствует самообразованию юных читателей, побуждают их к поиску первоисточника мотивов и образов, расширению литературного и культурного кругозора. Д.У. Джонс опирается на традиции как классической английской, так и мировой литературы и одновременно стремится к трансформации ее наследия. Аллюзии становятся частью собственного узнаваемого стиля писательницы; цитация, в том числе скрытая, играет в романе «Моя тетушка – ведьма» сюжетообразующую роль.

Для художественного мира Д.У. Джонс характерно обращение к широкому спектру тем. Ее творчество характеризуется жанровым полифонизмом: в рассматриваемом тексте «Моя тетушка — ведьма» выделены элементы готического романа, романа ужасов, антиутопии. Наибольший вклад Джонс внесла в развитие фантастической литературы, особенно поджанра фэнтези, однако ее достижения нельзя ограничить только этим фактом.

Образы взрослых вообще и магических фигур в частности в ее произведениях лишены идеализации, фантастические элементы самым тесным образом переплетаются с реалистическими, невероятные события происходят в обыденном контексте. Характерными чертами героев Джонс становятся готовность нарушать правила, скептицизм, умение задавать глубокие вопросы, позволяющие понять истинную суть предметов и явлений, способность сопротивляться часто лицемерному миру взрослых. Вместе с тем изучение публицистических трудов Джонс показывает, что главной задачей детского писателя она считает поддержание веры в чудо.

Очевидно, что творчество Джонс синтезирует опыт литературных исканий нескольких поколений писателей. Ее тексты многоуровневы и философичны, построены на фантасмагорической повествовательной

модели, включают аллюзивные пласты и предусматривает игру с читателем, что позволяет рассматривать наследие Джонс также в связи с постмодернистской культурной парадигмой.

ГЛАВА 3. ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. АМОНДА

3.1. Проблема двойного кодирования в творчестве Д. Амонда

Дэвид Амонд родился в 1951 г. в Ньюкасле-на-Тайне и вырос в небольшом городе Феллинг на северо-востоке Англии в многодетной католической семье. В XVIII–XIX вв. Феллинг был важным шахтерским и затем промышленным центром, однако позднее утратил свое значение. Данный процесс и его влияние на различные аспекты жизни, например, на связь поколений, отражен во многих произведениях Амонда, прежде всего, в «Пустыне Кита» (*Kit's Wilderness*, 1999); четко зафиксированы и ярко представлены пейзажи, люди, мифология, дух (*genius loci*) восточной Англии. На сюжет «Скеллига» (*Skellig*, 1998) влияет другой эпизод биографии Амонда: смерть его младшей сестры, когда ему было семь лет. Раннее осознание того, что в жизни есть и светлая, и темная стороны, сыграло в дальнейшем ключевую роль в творчестве писателя, которое можно назвать диалектическим. По словам самого Амонда, «взросление подразумевает необходимость примириться с миром, где переплетаются миф и реальность, правда и ложь. Так всегда было и всегда будет» [цит. по O'Reilly 2010]. Он работает с амбивалентными категориями: свет и тьма, жизнь и смерть, страх и то, что побеждает его, — любовь и знание.

Амонд обучался в престижном Университете Ист-Англии и Политехническом университете Ньюкасла (ныне Нортумбрийский университет). Позднее преподавал английский язык и писательское мастерство, был главным редактором литературного журнала «Панург» (*Panurge*). Больше года он провел в уединенной коммуне художников в Норфолке, где создал свои первые произведения — они были рассчитаны на взрослую аудиторию, однако не привлекли внимания издателей.

Согласно распространенному мнению, писатели обычно начинают карьеру с детской литературы, а по мере своего становления меняют

адресата. Амонд же изначально не планировал писать для детей. Кроме того, в отличие от Дианы Уинн Джонс, эксплицировавшей двойную адресность своих книг, Амонд не стремится к ней. Как и Джонс, он придает большое значение построению и звучанию фразы, ее ритму и гармонии, но в большей степени в контексте мелодики регионального диалекта Ньюкасла, а не с точки зрения родителя, читающего вслух [Spring 2003]. Тем не менее, книги Амонда вызывают огромный интерес и у взрослых, побуждая критиков отзываться о нем как одном из ключевых авторов так называемой «переходной литературы» (crossover literature), которая, будучи ориентированной на конкретную группу читателей, выходит за ее пределы. Исследовательница С. Беккетт объясняет это философской глубиной произведений: «Поиск смысла не имеет возрастных ограничений» [Beckett 2009: 268].

По собственному признанию, начиная писать для детей, Амонд хотел «сказать самому себе, с высоты прожитых лет, что в конце концов, какими бы страшными ни казались обстоятельства, все будет хорошо» [Jones 2008]. И действительно, несмотря на серьезность обсуждаемых тем, книги автора заканчиваются на жизнеутверждающей ноте, подчеркивающей ценность природы и человеческих взаимоотношений, значение семьи и дружбы. Терапевтический аспект его творчества не остался незамеченным и критиками. З. Гэни, председатель жюри, присудившего писателю престижнейшую премию имени Ганса Христиана Андерсена в 2010 году, так отзывался о роли литературы в преодолении детьми страхов и трудностей: «Не важно, получил ли ребенок психологическую травму в результате насилия или просто боится темноты, — слова Амонда способны убедить его, что за тьмой наступит рассвет, за отчаянием придет надежда» [Ghaeni 2010]. Несмотря на ярко выраженную локальность в произведениях Амонда, их универсальные сюжеты и персонажи-символы вызывают отклик у детей со всего мира, особенно тех, кто переживает сложный период. Это

подтверждает тезис Амонда о том, то современные дети по-прежнему очень заинтересованы в чтении и что новое поколение способно к принятию чужого опыта [Almond 2011a].

Обращение к младшей аудитории связано для Амонда и с тем, что, по его мнению, у детского писателя есть лучшее поле для литературных экспериментов, свобода творить в самых разных, иногда необычных формах, поскольку дети обладают «гибким умом, открыты новым переживаниям и возможностям» [цит. по Brennan 2001: 94]. Дети – еще отчасти «дикие» создания, которые не настолько долго, как взрослые, были подвержены воздействию культуры и общества и, следовательно, свободнее исследуют различные аспекты мира и собственного сознания. В отличие от взрослых, они особенно ясно понимают, что знают далеко не все. Дом кажется безопасным, уютным местом, где царит заведенный порядок (a place of order and security), но ребенок, игравший где-то на природе, познававший мир, приносит с собой снаружи нечто темное, почти первобытное (wilderness and darkness). «Дети должны знать, что дом где-то рядом, но, отправляясь в неизвестность на поиски приключений, они предпочитают думать, что ушли от него далеко-далеко» [цит. по Richards 2002]. Амонд проводит параллель между созданием детских книг и древних историй, рассказываемых у костра: «Лучшие произведения выходят за рамки отпечатанных страниц, обращаются к человеческому голосу, заговорам и заклинаниям» [Almond 2011c]. Возвращение к корням, связь прошлого и настоящего имеют в его творчестве огромное значение.

В данном контексте очень важной становится игра как прямой потомок архаических обрядов и ритуалов. Как отмечает И.А. Морозов, борясь за долю, участники обрядового соревнования не могут быть уверены в благоприятном для себя исходе. Глобально, однако, результат процесса в значительной степени предопределен; тонкости зависят от стечения обстоятельств, рока, «судьбы», понятие которой тесно связано с понятиями

времени и возраста благодаря календарной приуроченности обрядов и возможному смертельному исходу для проигравшего [Морозов 2006: 45].

Неслучайно Дж. Бреннан, анализируя идеи и методы Амонда, связанные с изображением детских страхов, помещает тему смерти в самое сердце его «внутреннего литературного ландшафта» [Brennan 2001: 93]. Один из персонажей «Пустыни Кита», Джон Эскью, предлагает заглавному герою сыграть в игру под названием «смерть» (the game called Death); данный сюжет является кульминацией, опорной точкой между написанным ранее «Скеллигом» и следующим романом «Небоглазка» (*Heaven Eyes*, 2000)⁹. Из самого названия игры становится ясно, как она завершится, однако детали остаются тайной: кто «умрет»? Будет ли это считаться выигрышем или проигрышем? Собираясь в заброшенной шахте, дети крутят нож, и тот, на кого укажет кончик, должен надолго остаться один в темноте. Позже оказывается, что придумавший правила Эскью использует их, чтобы определить, кто из его друзей, как он сам, способен видеть призраков погибших шахтеров. Кит попадает в число видящих, однако, в отличие от неблагополучного, озлобленного Эскью, который сходит также и в метафорическую тьму, он «выигрывает» и выводит Джона за собой обратно к свету.

Можно обратить внимание на то, что игра обычно возникает в ситуациях перехода из одного состояния в другое: из «детства» во «взрослость», из «небытия» в «жизнь» или, напротив, из «жизни» в «смерть» [Морозов 2006: 48]. То же касается временных периодов: очень важно, что

⁹ Трое главных героев сбегает на плоту из сиротского приюта и чуть не тонут, их спасает таинственная девочка Небоглазка с перепонками на пальцах. Ее имя означает, что она «видит небо сквозь всю боль и горе мира». Небоглазка живет с не менее загадочным Дедулей, который сначала предлагает закопать новоприбывших «обратно в ил», но позже привязывается к ним. В старом доме «есть такие места, где можно провалиться прочь из этого мира и никогда не выбраться обратно»; это почти случается с протагонисткой Эрин, когда ее переполняет скорбь по умершей матери. Однажды дети обнаруживают в грязи на берегу мумифицированное тело портового рабочего, которого Небоглазка называет святым. Когда неожиданно умирает Дедуля, «святой», наоборот, оживает и провожает его душу к реке. Дети вместе с Небоглазкой возвращаются в приют, и девочка исцеляет его руководительницу, пережившую личную трагедию.

герой «Скеллига» Майкл обнаруживает волшебное существо именно в конце зимы, когда природа уже готовится к весеннему возрождению. Возвращаясь к «Тетушке-ведьме» Дианы Уинн Джонс, отметим, что Лейкеры едут в Кренбери на *пасхальные* каникулы, — речь также идет о символике воскресения, нового начала.

О генетической и функциональной связи игры и искусства говорят многие исследователи. Например, Ю.М. Лотман, исследуя мифопоэтический потенциал игры, отмечал, что их общим свойством является так называемая «двуплановость поведения», подразумевающая одновременное допущение условности и действительности происходящего [Лотман 1967: 133]. Эти черты характерны для литературы магического реализма, к которой некоторые ученые относят произведения Амонда. Проводя интервью с Амондом для журнала «Джэньюзери Мэгэзин», Л. Ричардс назвала его волшебство «повседневным», на что писатель ответил: «Мои книги реалистичны. Когда кто-то описывает их как фэнтези, это неверно. Это не фэнтези, потому что их действие разворачивается во вполне реальном мире, и я могу показать вам те места, где происходят события каждого романа» [цит. по Richards 2002]. Фигура волшебного Скеллига для него – часть загадочной вселенной наравне с образом улицы, города, с другими персонажами. В детской литературе важно быть честным, поскольку дети всегда стремятся узнать правду и распознают попытки автора «выхолостить» книгу. В то же время Амонд старается раздвинуть горизонты, показать, насколько необычным мир *может* быть. Ему кажется, что взрослые слишком часто пытаются ограничивать детей, не отпускают их в самостоятельное «странствие», отчасти из опасения, что им станет страшно. Парадокс состоит в том, что время от времени дети *хотят* почувствовать страх, и литература, как и игра, в состоянии дать им подобную возможность. Амонд обращает внимание, что современное общество становится все более «ребячливым» и «склонным к игре» (playful and childlike), развивается

«игровое мировоззрение» (sense of player) [BBC Bookclub]. Игры нередко преподносят первые уроки предательства, обмана, манипуляции, могут нести в себе агрессию и деструктивность, но также позволяют преодолеть множество препятствий и примерить на себя роли, несвойственные детям в обыденной жизни. Именно об этом говорит и Диана Уинн Джонс, когда подчеркивает, что ассоциация себя с протагонистом книги также похожа на игру. Опираясь на размышления Й. Хейзинги о том, что игра происходит в «свободное время» в заранее обозначенном «игровом пространстве», можно сделать вывод: вселенная книги представляет собой одно из таких пространств [Хейзинга 27–28].

В продолжении мысли об ограничениях, с которыми сталкиваются дети, Амонд подверг острой критике национальную образовательную программу. В благодарственной речи на вручении премии Карнеги он выразил сожаление о том, что повсеместное распространение тестов подавляет творческий потенциал, а взрослые ждут от детей лишь новых и новых достижений [Judd 1999]. Амонд предложил отвести 10% учебного времени в начальной школе на созидательные занятия, позволяющие детям в полной мере использовать свое воображение, и предоставить учителям больше свободы в выборе тем и методов проведения уроков. Данными идеями пропитаны «Скеллиг» и его приквел «Меня зовут Мина» (*My Name Is Mina*, 2010).

Премия Карнеги (Carnegie Medal, 1998) и премия Андерсена (Hans Christian Andersen Award, 2010) – престижнейшие, но не единственные крупные награды Амонда. Он также лауреат двух Уитбредовских премий (Whitbread Book Award, 1998 и 2003), премии газеты The Boston Globe и журнала The Horn Book Magazine (Boston Globe–Horn Book Award, 2004), премии газеты The Guardian за лучшую детскую книгу (Guardian Children's Fiction Prize, 2015) и др. В 2003 году он получил немецкую «Католическую премию» в области детской и юношеской литературы.

Несмотря на то, что Амонд не является практикующим католиком, религия часто находит выражение в его творчестве. Она связана как с категорией чудесного, так и с чувством вины, стыда (the darkness of guilt and shame) [Spring 2003]. Литературный критик Э. Уоллер даже рассматривает наличие в произведениях религиозных мотивов как основной критерий определения творческого метода Амонда – по ее мнению, это не магический, а «фэнтезийный реализм» (fantasy realism) [Waller 2010]. Амонда интересует изменчивое поле на границе между рационализмом и суеверием, которое он исследует во всех своих произведениях, начиная со «Скеллига».

Благодаря католическому воспитанию писатель тонко воспринимает мир ангелов и святых; так, одним из источников вдохновения послужила история святого Катберта Линдисфарнского из Нортумбрии¹⁰. Амонд, однако, характеризует «Скеллига» как в большей степени духовную, нежели религиозную книгу: «Она о триумфе надежды над страданием, но это нецерковная религия (secular religion). Это что-то очень человеческое (human)» [BBC Bookclub].

Написанный в 1998 году роман «Скеллиг» – дебютное и одновременно самое известное произведение Амонда для детей, где ярко выразились стилистические черты и оригинальные мотивы, в дальнейшем присущие всему творчеству писателя. Жюри Уитбредовской премии особо отметило переполняющую роман «щемящую нежность» (heart-fluttering tenderness), а также его «удивительную глубину», которую способны оценить читатели всех возрастов [цит. по Crown 2010]. Амонд, признающий, что не следовал при создании «Скеллига» четкому плану и долго не знал, чем завершится драма, был удивлен живым откликом взрослой аудитории: «Я написал

¹⁰ Молодому пастуху Катберту было видение: ангелы возносили душу епископа Линдисфарна Айдана. Вскоре он узнал, что в час видения епископ скончался. Катберт принял монашество, совершал поездки по Нортумбрии, проповедуя Евангелие и исцеляя больных. В 664 г. он стал настоятелем монастыря на острове Линдисфарн, позже – епископом Хексэма. Душа Катберта, однако, стремилась к уединению, и под конец жизни он ушел в затвор. Память св. Катберта совершается в марте.

«Скеллига» в какой-то такой манере, которая позволила мне достучаться и до взрослых, — и их реакция оказалась совсем другой, не как у детей» [BBC Bookclub].

В романе три основных персонажа: одиннадцатилетний Майкл, его новая подруга Мина и заглавная волшебная фигура, таинственный Скеллиг. Вопрос, кто же такой Скеллиг, отсылает к сложным взаимоотношениям религии и науки; он неоднократно поднимается в тексте, но до конца остается неразъясненным.

Как в большинстве книг Амонда и Дианы Уинн Джонс, повествование в «Скеллиге» ведется от первого лица. Семья Майкла переезжает в новый дом — хотя «новым» его назвать сложно: здание требует ремонта, а гараж практически полностью разрушен. Негативная реакция Майкла на переезд становится очевидной с самого начала: «Мне хотелось выбраться отсюда и вернуться домой. Но мама с папой думали иначе» [Амонд 2004: 9]. Кроме того, у новорожденной сестры Майкла тяжелое заболевание сердца, и нет уверенности, что она выживет. В знак протеста Майкл забирается в заброшенный гараж, куда ему запретили входить. За старым сервантом он обнаруживает странное существо, почти окаменевшее, страдающее артритом и питающееся мухами и мышами. Майкл и его подруга Мина стараются помочь Скеллигу и понять его происхождение. Благодаря их заботе Скеллиг переживает духовную и физическую трансформацию, вновь обретает силу и в свою очередь спасает сестренку Майкла.

Если тетушка Мария — персонаж нетипичный в контексте литературной традиции, но в силу своих личностных качеств достаточно узнаваемый в реальной жизни, то Скеллиг необычен с любой точки зрения. Само его появление кажется невероятным, а внешность и поведение — отвратительными и пугающими: «Он сидел, прислонившись к стене, вытянув ноги, покрытый пылью и паутиной, как все вокруг. Лицо мертвенно-бледное, почти прозрачное. Волосы и плечи усеяны мертвыми мухами», которых он

периодически отправляет в рот [Амонд 2004: 15-16]. «Я старался не дышать — так от него воняло» [там же: 44-45] (см. Приложение 3). На доброту и заботу Майкла, предлагающего отвести его в дом или позвать врача, Скеллиг отвечает грубостью. Несмотря на такой холодный прием, Майкл не сдаётся и не бросает Скеллига на произвол судьбы. Он беспомощен перед обстоятельствами, приведшими к переезду, и не в состоянии помочь сестре, но ему важно действовать, быть нужным и полезным, и он начинает реализовывать этот потенциал в отношениях со Скеллигом. Забота о Скеллиге позволяет Майклу перебороть свои страхи, в том числе страх смерти. Ругательства и оскорбления из уст Скеллига не играют большой роли, ведь он все-таки принимает добытые Майклом еду и лекарства. Еда — инициатива мальчика, но аспирин — первое, о чем спрашивает Скеллиг: его суставы опухли и деформировались, и ему трудно передвигаться. Происходит инверсия ролей: Скеллиг ведет себя, как капризный ребенок, а Майкл временно становится «родителем».

Амонд неоднократно признавал влияние, оказанное на него рассказом Габриэля Гарсии Маркеса «Очень старый человек с огромными крыльями» (1968) [BBC Bookclub, Latham 2006]. Эти аллюзии явно прочитываются в «Скеллиге», однако ключевые моменты изменены. Дети в романе Амонда, исполняющие «обязанности» взрослых, проявляют куда больше чуткости и человечности по отношению к Скеллигу, чем настоящие взрослые у Маркеса к заглавному герою. После сильных дождей семейная пара обнаруживает у себя во дворе старого больного ангела: «На нем было нищенское одеяние. Несколько прядей бесцветных волос прилипло к голому черепу, во рту почти не осталось зубов, и во всем его облике не было никакого величия» [Маркес 1988: 640]. Супругов, озабоченных бытовыми проблемами и болезнью маленького ребенка, появление ангела не очень удивляет. Они запирают его в курятнике и показывают за деньги всем желающим. Больные вырывают у него из крыльев перья в надежде на исцеление, кто-то швыряет в него камни.

Возможно, именно от такой участи инстинктивно оберегают Скеллига Майкл и Мина, тщательно скрывая его от глаз взрослых. Обращение к людям, которые воспринимаются как более мудрые, знающие, не приводит у Маркеса к положительным результатам. Приглашенный священник отказывается признавать странное создание ангелом и предполагает происхождения дьявола. В конце рассказа пришелец выздоравливает и улетает прочь — без какой-либо помощи со стороны людей.

Герой Маркеса обозначается как ангел на протяжении всего текста, у Амонда же его происхождение более туманно. Поддерживая Скеллига, пока тот ест, Майкл нащупывает на его спине странные выпуклости: «Словно под пиджаком была еще пара рук, только сложенных. Но в них была упругость: вот-вот распрямятся» [Амонд 2004: 45]. В интервью Амонд назвал это открытие важнейшей сценой романа: именно с него начинается волшебство [BBC Bookclub]. Читатель оригинала, впрочем, мог предвидеть нечто необычное уже с первого абзаца произведения: «I'd soon begin to see the truth about him, that there'd never been another creature like him in the world» («Правда состояла в том, что он был особенный, один-единственный на всем свете») [Almond 2013: 9, Амонд 2004: 7]. Слово *creature* (создание, существо) содержит намек на то, что Скеллиг, возможно, не просто нашедший убежище в гараже бездомный старик, за которого его легко принять вначале. Когда речь идет о крылатом существе, похожем на человека, одной из первых ассоциаций неизбежно становится ангел. Именно о них вспоминает мама Майкла, когда он задает ей вопрос: для чего нужны лопатки? «Говорят, на этом месте были крылья — когда человек был ангелом на небе» [Амонд 2004: 53].

Амонд подтверждает, что образ Скеллига был отчасти вдохновлен богатой историей упоминания ангелов в литературе и культуре, однако возражает тем, кто категорично относит персонажа к этой когорте. Определение Скеллига как ангела грозит приписыванием ему способностей и

качеств, которыми в понимании большинства ангелы обладают, – а это было бы неверно [BBC Bookclub]. Действительно, даже исцеление малышки можно поставить под вопрос и объяснить вовремя сделанной операцией; в то же время у Скеллига обнаруживаются характеристики, совсем не свойственные каноническому образу ангела. С точки зрения данной версии он не должен питаться остатками еды из мусорных баков и мелкими грызунами, не должен, подобно совам, отрывивать непереваренные кости и шерсть в виде комочков, не должен пить пиво и ругаться, не должен страдать артритом и другими заболеваниями. Скорее, подобное поведение отсылает к юродивым.

С.Л. Стюарт в своей статье «“Скеллиг” Дэвида Амонда: новый взгляд?» (David Almond's *Skellig*: A New Vista of Contemplation?)» делает попытку интерпретации этого разрыва через отождествление Скеллига с современным состоянием христианства и отношением к нему людей светского общества, где стремительно развивается наука. Умиравший и физически, и духовно, Скеллиг находится в ветхом гараже, который вот-вот обрушится на него. Будучи хотя бы в некоторой степени ангелом, он чувствует себя настолько неважным и ненужным миру, что не пытается сопротивляться и готов уйти. Гараж, по Стюарт, является метафорой церкви как института и «видимого выражения веры в бога» (visual manifestation of belief in God) [Stewart 2009: 313]. Агент по недвижимости рекламирует полуразвалившееся строение как «замечательный гараж на две машины» или «укромное местечко» для Майкла и его друзей, однако нужно приложить серьезные усилия, чтобы оно действительно стало таковым [Амонд 2004: 8]. Здесь прослеживается связь с кризисом веры в современном обществе, и агент по имени Стоун (Stone), человек с «окаменевшим сердцем», – его типичный представитель. Для Стоуна важны лишь материальные ценности, в данном случае ему необходимо продать участок.

Признавая, что состояние современной церкви не столь плачевно, Стюарт отмечает также, что, хотя вера в бога в Европе сохраняется, ее внешние манифестации (в том числе посещение храмов) резко сократились. Майкл и Мина проявляют к Скеллигу искренний интерес и участие, перемещают его из гаража в просторный дом и тем самым возвращают его к жизни.

В конце романа рабочие осматривают гараж и приходят к выводу, что единственное разумное решение – снести его и построить что-то новое. Отец Майкла предлагает разбить на его месте сад: «Устроим тут маленький семейный рай!» [Амонд 2004: 215]. Стюарт видит здесь аллюзию на Эдем, особенно в связи с тем, что чуть раньше Майкл играет роль создателя. Мина учит его лепить из глины, и он вылепливает змею, которую затем сворачивает так, что получается человеческая голова: «И тут я подумал о малышке. И стал ее лепить: хрупкое тельце, ручки-ножки» [там же: 91]. Он будто пытается вдохнуть в сестру жизнь – и «оживить» Скеллига у него тоже получается. Неслучайно Амонд выбрал для героя имя Майкл, означающее «подобный Богу».

Подводя итог, Стюарт прочитывает основной посыл «Скеллига» как призыв к отказу от жестких рамок и однобокого взгляда на мир. В тексте одновременно развиваются и христианские идеи, и дарвинистский взгляд на эволюцию.

Дарвинизм и эволюционная теория в целом играют в романе значительную роль; они связаны, прежде всего, с фигурой Мины, которая, по иронии, находится на домашнем обучении и даже не посещает школу. Тем не менее, у нее богатый опыт: много времени Мина проводит, наблюдая за поведением птиц и животных и делая зарисовки в блокноте. Она доступно рассказывает Майклу о предке птиц, крылатом динозавре археоптериксе. Когда после обнаружения выпуклостей на спине Скеллига Майкл задает учителю естествознания вопрос, будут ли люди и дальше менять форму, тот

предполагает, что эволюция, вероятно, не имеет конца. Гораздо увереннее рассуждает Мина: «Эволюции нет конца. <...> Мы должны быть готовы к новому. Возможно, нынешний облик человека скоро изменится» [Амонд 2004: 122-123].

— Мы необычны, — прошептала она.

И заглянула внутрь меня.

— Скеллиг! – прошептала она. — Скеллиг! Скеллиг!

Я смотрел ей в глаза. Не мигая. Казалось, она вызывала Скеллига откуда-то из глубины моей души и тела [там же: 123].

Намек на поиск Скеллига в самом себе встречается и еще раз: «За спиной у Мины мне почудились крылья, и в тот же миг я отчетливо ощутил перья и тонкие хрупкие косточки крыльев за спиной у самого себя» [там же: 144]. Если Скеллиг — звено эволюции, если на месте человеческих лопаток действительно были когда-то крылья, то особый смысл приобретает призыв «из глубины тела». Если же Скеллиг — ангел, речь пойдет скорее о «глубине души». По мере развития сюжета Майкл пытается осознать обе вероятности, собрать информацию и понять, какой позиции он придерживается. Он не всегда верит даже собственным глазам: после первых встреч со Скеллигом долго сомневается, не приснилось ли ему все происходящее. Е. Челиоти из Университета Бирмингема сравнивает его метод познания с методом наблюдения и анализа, которым пользовался Дарвин [Chelioti 2013: 77].

Дарвин «ответственен» в романе за рациональную сторону, сфера же магии тесно связана с фигурой Уильяма Блейка, о котором Майклу также рассказывает Мина. Девочка характеризует его таким образом: «Он писал картины и стихи. Ходил почти всегда без одежды. И видел ангелов в собственном саду» [Амонд 2004: 75]. Последняя фраза становится ключевой: с появлением Скеллига Майкл переживает то же самое.

Мама Майкла рассказывает историю об ангельских крыльях как невероятную сказку и предпочитает, несмотря на сомнения, трактовать

появление Скеллига как сон. В отличие от нее, мама Мины, миссис МакКи, открыта другим объяснениям: «[Блейку] представлялось, что мы окружены духами и ангелами. И если распахнуть глаза пошире и посмотреть попристальней, мы их непременно увидим. <...> Возможно, они есть и вокруг нас. Надо только научиться их видеть» [Амонд 2004: 160]. Несмотря на то, что миссис МакКи – взрослый человек, она не закоснела в убеждениях и предубеждениях. Вероятно, именно эту веру в чудесное, даже потустороннее, которая, однако, почти не связана с религией, и имел в виду Амонд.

Мина не зря описывает фигуру У. Блейка короткими фразами, отражающими его эксцентричность. У. Блейк как личность и как художник не вписывался в традиционные для его эпохи представления о творце. «Большинство современников считали его сумасшедшим», и он хорошо понимал, что такова плата за опережение времени [McQuail 2000: 121]. Майкл не знаком с творчеством и философскими взглядами Блейка, но сразу схватывает главное. «Я подумал о малышке. Интересно, что бы увидела она своими *невинными* глазами? (курсив мой. – И.Р.). А окажись она на пороге смерти – что явится ей там?» [Амонд 2004: 160]. Полное название самого известного поэтического цикла Блейка звучит как «Песни Невинности и Опыта, показывающие два противоположных состояния души человеческой». По Блейку, душа выходит из Вечности и затем вновь возвращается туда. Невинные дети сохраняют воспоминания о Вечности и, как следствие, обладают особым «божественным видением». Возможно, именно поэтому Майкл и Мина могут видеть Скеллига, общаться с ним и верить ему. И именно поэтому он способен соединиться с новорожденной девочкой и поделиться с ней силой.

Мина, а позже и Майкл обобщают результаты своих наблюдений за птицами и рассуждений об эволюции в серии рисунков, напоминающих о рисунках У. Блейка. Они изображают Скеллига и других крылатых созданий,

похожих на ангелов. Однако уже ясно, что впереди — расставание со Скеллигом и завершение путешествия от невинности к опыту. Особенно это актуально для Майкла, чей процесс личностного роста можно проследить по постепенному отдалению от друзей, простых мальчишек Кута и Лики, которые интересуются только футболом, считают разговоры об эволюции и литературе «ерундой» и не понимают, чем привлекает Майкла общение с Миной. Несмотря на их одинаковый возраст, Мина существенно опытнее Майкла, и особенно ярко это проявляется в момент ее знакомства со Скеллигом, когда она, очень быстро справившись с удивлением, верно диагностирует у Скеллига кальцинацию (окаменение). Большинство стихотворений Блейка, упоминаемых Миной и ее матерью, принадлежат именно к циклу «Песни Опыта»: «Ангел», «Тигр», «Ученик».

Учение У. Блейка о движении жизни, возникающем из Противоположностей, оказало глубокое влияние на творчество Амонда. Противоположности примиряются в сознании Мины: она одинаково открыта мистике и науке. С одной стороны, она ничуть не сомневается в том, что эволюционный процесс никогда не закончится, что люди, как и животные, постоянно меняются и развиваются. С другой стороны, она восприимчива к идеям Блейка и так же безоговорочно принимает существование и необычные способности Скеллига. Для Мины, таким образом, Скеллиг с одинаковой вероятностью может оказаться и доказательством эволюционной теории, и волшебным созданием, ангелом-хранителем. Квазинаучные познания Мины помогают ей понять, что именно происходит со Скеллигом, и установить связь между ним и птицами, а вера в волшебство — увидеть и открыть его внутреннюю красоту. Через образ Мины «Блейк и Дарвин, два источника интертекстуальности, сближаются, а не противопоставляются» [Chelioti 2013: 75].

На примере романа «Скеллиг» становится очевидной такая ключевая характеристика творчества Д. Амонда, как двойственность. Она

прослеживается на всех уровнях: содержательном, композиционном, стилистическом. Между собой переплетаются трагедия и счастье, наука и мистика, реальность и миф. Скеллиг может существовать в действительности и оказаться плодом детского воображения, быть звеном эволюционной цепочки и ангелом. Ребенка можно отдать в школу, а можно обучать дома, и т.д. Несколько таких дихотомий будут рассмотрены далее.

3.2. Концепция образования: эмпирическое vs поэтическое в романе «Скеллиг»

В своем исследовании «Дэвид Амонд: память и магия» (*David Almond: Memory and Magic*) Д. Латам соотносит цитаты из поэзии У. Блейка с темами, затронутыми в «Скеллиге»: недостатками формального образования и успокаивающим присутствием ангела-хранителя. Цитаты настолько органичны в структуре романа, что тот по сути представляет собой «переплетение строк Блейка (соотносимых с точкой зрения Мины) и голоса Амонда (соотносимого с точкой зрения Майкла)» [Latham 2006: 39].

Имя У. Блейка в связи с вопросами образования впервые упоминается в пятнадцатой главе, где Мина объясняет Майклу концепцию домашнего обучения: «Мы считаем, что школа отбивает естественную любознательность, творческое начало. <...> И вообще, ум должен быть открыт миру, а не сидеть в классе, точно в тюрьме. <...> Наш девиз висит у меня над кроватью. “Ведь птах, рожденный для свободы, не может в тесной клетке петь”. Уильям Блейк» [Амонд 2004: 64-65]. Сам Блейк оставил обычную школу в возрасте десяти лет (то есть будучи почти ровесником героев) и поступил в художественную, но, как и Мина, никогда не отказывался от интеллектуальных упражнений.

Идея домашнего обучения вызывает у персонажей «Скеллига» неоднозначный отклик. Мина сравнивает школу с тюрьмой; реакция Майкла свидетельствует о том, что он об этом совсем не думал. Ему приятно

возвращаться в мыслях к школьным будням, хотя ранее он неоднократно отзывался о школе саркастически или пренебрежительно: «Мне вспомнились футбольные баталии с Лики и Кутом. <...> И как мисс Кларц рассказывает разные легенды и мифы» [Амонд 2004: 65]. Так или иначе, Майкл не спешит с выводами; в свойственной ему манере он взвешивает разные точки зрения.

Когда Майкл рассказывает Лики и Куту, что Мину учит мама, Лики возмущается: он думал, что все обязаны ходить в школу. В отличие от удивления и интереса, проявленного Майклом, Лики испытывает детскую обиду, в которой слышится: «Кому-то можно прогуливать, а мне нельзя!» Домашнее обучение он воспринимает как официальную возможность заниматься не уроками, а тем, что нравится; это обнаруживает уровень его незрелости. Кут вносит новую перспективу: «А друзей откуда брать? И вообще, неужели охота торчать дома целый день!» [там же: 130]. Не имея представления о том, как проводит время Мина, он предполагает, что без социализации с другими детьми в школе ее дни скучны и однообразны. В данном случае Кут оказывается самым проницательным из троих: на домашнем обучении может быть удобно, если у ребенка уже есть сложившийся круг друзей, но как искать компанию, если никогда не ходил в школу? Для Кута и Лики чрезвычайно важно чувство общности, коллектива, поэтому их так задевает отдаление Майкла. Ревность, которую они испытывают к Мине, заставляет их относиться к девочке изначально враждебно. Лики и Кут не готовы даже попытаться понять ее мир, для них Уильям Блейк — «мясник из лавки возле школы», и они высмеивают Майкла, попытавшегося рассказать о нем [там же: 131]. Хотя Майклу хочется отвести их в старый дом и познакомить со Скеллигом, он удерживается из страха, что ему не поверят. Учитывая, что он сам долго сомневается в реальности происходящего, недоверие важных для него людей может окончательно развеять мираж — вдруг Скеллиг исчезнет?

С другой стороны, Мина так же категорично отзывается о школьном образовании, которое считает механистичным процессом, гребущим всех учеников под одну гребенку. Когда Майкл показывает ей свое домашнее задание, где требуется заполнить пропуски в предложениях, Мина отзывается о системе как об однообразной и ограничивающей простор фантазии. Больше всего ее возмущает цветная наклейка на книге — цвет соответствует определенному возрасту и уровню читателя. «А кому рекомендовать Уильяма Блейка? — резонно спрашивает она. — <...> Это только для особо выдающихся или всем дозволено? И с какого возраста?» [там же: 110]. В этом вопросе звучит недоумение самого Дэвида Амонда, отрицательно относящегося к ярлыкам в литературе, в частности, к практике присвоения книгам возрастных категорий и четкого разделения жанров и методов. Амонд поощряет юных читателей критически размышлять о том, каким образом они получают — или *не* получают — знания.

Соглашаясь с некоторыми комментариями Миной, Майкл, однако, понимает, что и ее взгляд несколько односторонний: «Ты ничего не знаешь! Считаешь себя особенной, а на самом деле ничуть не лучше других. Начиталась Уильяма Блейка, а про то, как нормальные люди живут, даже понятия не имеешь» [там же: 134]. Майкл, получивший возможность близко познакомиться с обоими образовательными подходами, занимает промежуточную позицию без излишнего радикализма. Точно так же он не может (и не хочет) сделать выбор между старыми друзьями и Миной. В разные моменты повествования он нуждается в обществе то одних, то другой. Переживания, связанные со Скеллигом, общая глубина восприятия объединяют его с Миной, кроме того, ему интересно в ее компании, и он осознает, что может многому у нее научиться. Но, когда реальность кажется сном и наоборот, Майкл тянется к привычным константам, и Лики с Кутом представляют собой одну из них.

Э. Баллен и Э. Парсонс характеризуют Мину как «аномалию в современной детской культуре», на фоне которой особенно заметен происходящий под влиянием школьного образования процесс утраты воображения и интеллектуальной живости [Bullen 2007: 141]. Майкла, однако, можно рассматривать как исключение; в связи с этим встает вопрос о воображении: с одной стороны, оно может быть представлено как изначально присущее некоторым людям качество, ведь Майкл наделен им независимо от обстоятельств. С другой — существует возможность развить его (что также делает Майкл в процессе общения с Миной и Скеллигом) или подавить, заключив в рамки, например, школьной программы. Амонд подчеркивает, что главным является человеческий фактор, и даже в условиях строгих ограничений образовательного стандарта учителя способны стимулировать у своих учеников творческое мышление. Проблема заключается в том, что такие задания по-прежнему не воспринимаются всерьез. Так, мисс Кларц, передавая Майклу информацию о домашней работе, сопровождает ее запиской: «No real homework. Write a story» [Almond 2013: 64]. Получается, что сочинение на свободную тему можно предложить только ребенку, который заболел или находится в сложной жизненной ситуации, в то время как все остальные выполняют «настоящие» задания.

Второй набор Противоположностей, который Амонд представляет герою и читателю, — наука и вера, причем вера, как уже говорилось, не религиозная, а понимаемая в значительно более широком смысле. Наука же, напротив, делится на узкие направления: рассмотренную выше теорию эволюции и медицину.

В романе два персонажа-врача: доктор Сартью по прозвищу Смертью, который регулярно навещает девочку, и доктор МакНабола, хирург-ортопед, однако Майкл не испытывает симпатии ни к одному из них. Он отчаянно призывает Скеллига: «Подумайте, пожалуйста, о нашей малышке. <...> Вдруг от этого станет лучше?» [Амонд 2004: 72-73]. Майкл скорее готов

поверить в неизвестное, в возможную сверхъестественную силу странного существа. Очень важен в данном контексте сон Майкла о том, как они с сестрой стоят у самого края гнезда, и малыш вот-вот упадет на землю, где ждут доктор Смертью и доктор МакНабола со своими инструментами. «Ташите ее вниз! Будет как новенькая!» — призывают врачи, но подобная перспектива пугает Майкла [там же: 102]. Сестре предстоит рискованная операция на сердце, и Майкл подсознательно опасается, что она умрет именно от рук людей, которые должны попытаться спасти ее. Кроме того, его недоверие и неприязнь к доктору Смертью влияют на отношение к профессии в целом. Э. Баллен и Э. Парсонс отмечают, что серый цвет лица, возрастные пятна на руках и привычка к курению противоречат статусу доктора как целителя и потому подрывают его авторитет в глазах Майкла [Bullen 2007: 131].

Между тем, рассчитывая на волшебную помощь Скеллига, Майкл не может не понимать, что сам он — обыкновенный человек и не в состоянии справиться с болезнью Скеллига в одиночку. Поэтому он так рано рассказывает о Скеллиге Мине, уже убедившись, что новая подруга знает гораздо больше него: «Она умная. <...> Она сообразит, как вам помочь» [Амонд 2004: 71]. По той же причине Майкл обращается к доктору МакНаболе и расспрашивает его о способах лечения артрита. МакНабола, рисующийся перед своими студентами, пантомимой изображает каждый этап: «Иголка <...> Глубокие инъекции прямо в сустав. <...> Еще помогает пила. <...> Выпиливаем куски и вставляем новые. <...> Получите! Как новенький!» [там же: 86]. Подобное отношение, сводящее пациентов к набору «кусков», также не вызывает симпатии к врачу. Позже, однако, он реабилитируется в глазах Майкла, цитируя Блейка: «Любовь — дитя, что с нами вместе дышит, любовь — дитя, что изгоняет смерть» и впервые улыбаясь «по-человечески» [там же: 195]. Хотя МакНабола пытается отшутиться от Майкла заверением, что врачи ничего не могут знать о любви,

его предыдущий совет о необходимости сохранения оптимизма показывает, что доктор признает не только физиологические проявления артрита. Его слова созвучны с диагнозом Мины: «Этот процесс связан с другим. Сознание тоже костенеет, теряет гибкость. Отказывает ум, не работает воображение» [там же: 98]. Артрит персонифицируется, становится чем-то большим, нежели распространенное заболевание. Неслучайно и Скеллиг, и одна из пациенток МакНаболы называют его Артр Ит (Arthur Itis), будто давая имя и фамилию.

Пары противоположных методов и понятий, однако, не противопоставляются, а преподносятся читателю на равных позициях. Амонд не делает окончательного выбора и не призывает к нему, давая читателю возможность самостоятельно проанализировать происходящего и прийти к собственным выводам.

3.3. Мотив превращения в романе

Мотив превращения традиционно очень близок детскому и подростковому возрасту, когда речь идет об изменении, метаморфозе, росте духовном и физическом: получая новый опыт и сталкиваясь с новыми идеями, дети вынуждены учитывать их и постоянно приспосабливать к ним свои представления [Reynolds 2005: 20]. Особенно часто он используется в контексте инициации. Ребенок должен преодолеть препятствия и решить встающие перед ним проблемы самостоятельно, совсем без вмешательства или с минимальным участием взрослых: родителей, других родственников, учителей. Скрытность становится для ребенка способом утвердить свою индивидуальность и независимость [Egoff 1981]. Е. Челиоти также описывает ее как «защитный механизм против взрослых» и подчеркивает, что сохранение фантастических событий в тайне позволяет ребенку «свободно перемещаться и принимать собственные решения» [Chelioti 2013: 85]. Другим объяснением может быть страх оказаться непонятым и отвергнутым:

Майкл не говорит о Скеллиге даже Лики и Куту, опасаясь, что они не поверят и засмеют его. Он также отказывается от мысли поделиться своим секретом с учительницей миссис Дандо: она слишком часто жалеет его из-за болезни сестры и с большой вероятностью спишет его рассказ на расстроенные нервы.

Во многих классических фантастических сюжетах ребенок получает советы и поддержку от магического помощника. Скеллиг же представляет собой тип магической фигуры, который можно назвать проводником, неявно стимулирующим собственную деятельность протагониста, производя при этом отстраненное, равнодушное, даже враждебное внешнее впечатление.

«Я обнаружил его в гараже в воскресенье днем. <...> Зима была на исходе. Мама так и говорила: “Переедем как раз к весне”» [Амонд 2004: 7]. В данном случае зима представляет собой не только время года, но и – причем в гораздо большей степени – сложный период в жизни Майкла и его семьи.

Необходимо обратить внимание и на день недели: роман имеет кольцевую композицию и начинается, а также заканчивается в воскресенье. Сама история вызывает ассоциации с воскресением Христа. День встречи со Скеллигом становится первым звеном в цепочке удивительных изменений, а день расставания – началом другой, более счастливой (но также и более «взрослой») жизни. Таким образом, уже первые фразы романа несут в себе обещание скорых перемен к лучшему, несмотря на предчувствие смерти.

Майкл не может не думать о болезни сестры, но не осознает последствий полностью. Жизнь семьи очень сильно изменилась с ее рождением – к каким дальнейшим изменениям может привести ее смерть, Майкл ни разу не решается предположить, возможно, «блокируя» эти мысли: сначала нужно справиться с тем, что уже произошло. Он часто заглядывает в кроватку, прикасается к малышке, отмечая ее хрупкость и уязвимость, но глубинная психологическая дистанцированность от ситуации проявляется, например, в условных предложениях «I wondered if she was going to die» и

«Hurry up and get strong if you're going to»: оба звучат очень нейтрально [Almond 2013: 16]. И все же, поскольку угроза смерти определяет отношения в семье, она неизбежно влияет и на восприятие Майклом окружающей действительности.

Во время осмотра дома Майклу тяжело избавиться от ощущения присутствия предыдущего жильца, старого Эрни Майерса, который много лет жил в доме в одиночестве: «Когда он умер, его нашли только через неделю. Вот это я и представлял, когда Стоун требовал включать мысленный взор» [Амонд 2004: 8]. В заброшенном гараже царит «мертвая тишина» [там же: 11]. Врачу Сартю, который приходит навещать малышку, Майкл дает прозвище «доктор Смертью» (в оригинале Doctor Dan – Doctor Death) [там же: 14]. Трудно сосредоточиться на домашнем задании: «слова, мертвые, пустые, не желали складываться» [там же: 111]. Оригинал предоставляет еще больше ассоциаций: «in the dead of night», «her hair was fluffy, dead straight», «half the time dead scared», «all it showed were the dead hours» и т.д. [Almond 2013: 43, 70, 99, 100]. Когда Майкл обнаруживает Скеллига, его первая мысль: «Мертвец!» [Амонд 2004: 15]. Скеллиг сидит в самой глубине гаража, за старой рухлядью, и выглядит так, что его действительно легко принять за труп. Будущую роль Скеллига в его жизни и связь с состоянием сестры подчеркивает цветовой параллелизм в описании персонажей. Осветив Скеллига фонарем, Майкл видит «his white face and his black suit»; той же ночью он заглядывает к сестренке: «her face was dead white and her hair was dead black» [Almond 2013: 15, 16]. Кроме того, и Скеллиг, и мама Майкла шепчут ему одну и ту же фразу: «What do you want?» [там же: 14, 16]. Обоим он отвечает, что не нужно ничего.

В свою очередь в ответ на многократно повторенный вопрос Майкла и позже Мины, кто он, Скеллиг называет себя: «почти никто», «Артр Ит» (Arthur Itis), «мистер Кости и мистер Устал» (Mr Bones and Mr Had Enough) [Амонд 2004: 45, 72]. Лишь в конце (если быть точнее, в последней строке)

двадцать второй главы, после того, как дети помогают ему перейти из гаража в старый дом деда Мины, он открывает им свое имя. Он понял, что им можно доверять, но также начал возвращаться к жизни благодаря их заботе и наконец снова почувствовал себя Скеллигом, а не Артром, вспомнил свою истинную натуру. Е. Челиоти проводит любопытную параллель: и Майклу, и Скеллигу необходимо поверить в волшебную природу последнего, но для Майкла это происходит впервые, в то время как Скеллиг вновь приобретает утраченное осознание себя [Chelioti 2013: 64-65].

Как и большинство других имен в романе, имя Скеллига значимое, однако возможны несколько интерпретаций того, что именно оно означает. К западу от побережья Ирландии находится остров-утес Скеллиг-Майкл – «скала (архангела) Михаила». В VI в. на острове был основан монастырь; изолированные от внешнего мира монахи питались в том числе мясом и яйцами местных птиц [Horn 1990]. С. Стюарт обращает внимание, что на одном из соседних островов найдены старейшие в мире отпечатки вышедшей на берег амфибии – их возраст оценивается в 375-385 миллионов лет. Это вызывает смешанные чувства у консервативных христиан, которые, ссылаясь на Библию, утверждают, что Земля была создана от 6000 до 10 000 лет назад [Stewart 2009: 316]. Таким образом, мы вновь имеем дело с сопоставлением науки и веры.

Имя Скеллига может также иметь отношение к скелету, к особому устройству костей и подверженности кальцинации. Кроме того, в Оксфордском словаре английского языка приводится слово *skell* – американское сленговое обозначение опустившегося бездомного человека.

Превращение Скеллига начинается именно с момента, когда он представляется героям, а метаморфоза Майкла началась с обнаружения Скеллига и знакомства с Миной. Происходящая с детьми перемена отчасти обусловлена сверхъестественным происхождением крылатого существа – Скеллиг же спасен без какой-либо магии, посредством *человечности*. Майкл

приносит ему аспирин, еду и пиво, а также узнает в больнице рекомендации для страдающих артритом: «Не сдаваться. А главное, оставаться активным. Можно принимать рыбий жир. И не позволять себе окончательно окостенеть» [Амонд 2004: 86]. Скеллиг сдался – и окостенел не только телом, но и душой. Майклу и Мине приходится приложить немалые усилия, чтобы он вообще согласился принять помощь, но, как только этот рубеж оказывается преодолен, улучшение наступает стремительно. «И мы вдруг поняли, что он совсем не стар. Нет! Скорее молод!» [там же: 106]. Мина освобождает Скеллига от грязного пиджака – и он расправляет крылья в прямом и переносном смысле, а дети получают подтверждение тому, что и так уже знали в глубине души, «чего ждали и во что боялись верить» [там же: 116]. Крылья продолжают распрямляться у него за спиной, когда Скеллиг засыпает, и, думая о малышке, он дышит мерно, но тоже «с хрипом и свистом» [там же: 117]. С каждым днем он набирается сил и объясняет свое превращение лаконично: «Совы и ангелы» [там же: 145]. Совы кормили его, ангелы же – это Майкл и Мина, взявшие его под опеку.

Одним из ключевых моментов романа является сцена «лунного танца» Майкла, Мины и Скеллига. Держась за руки, они кружатся все быстрее, пока не поднимаются к сводам чердака, и Майкл видит призрачные крылья за спиной Мины и чувствует их на собственной спине. Показательно, что сначала он пугается и хочет вырваться из круга, но Скеллиг и Мина останавливают и успокаивают его. Танец в воздухе – метафора окончательного освобождения от шаблонного мышления и традиционного восприятия действительности. В этой сцене можно увидеть и отсылку к «пляске смерти»: Скеллиг и малышка спасены, но и смерти необходимо отдать символическую дань.

Впервые за все время Скеллиг улыбается. Практически в каждом из предыдущих эпизодов с его участием упоминался его смех без улыбки «he laughed but he didn't smile» – теперь он, наконец, готов к этому. Исчезает и

еще один постоянный его атрибут: скрипучий голос. Повторяющееся выразительное «he squeaked» превращается в нейтральное «he said».

Важнейшим символом, раскрывающим в романе мотив метаморфозы, становится образ птицы – и он тоже возникает сразу: Майкл переезжает на Соколиную улицу. В оригинале, впрочем, улица называется Falconer (не Falcon) Road, поэтому здесь можно увидеть более глубокий смысл: Майкл, как сокольник, берет крылатого Скеллига под свое покровительство. Связано с птицами и другое топографическое название – Воронья улица, на которой находится дом, куда дети перемещают Скеллига.

Поистине пророческое значение приобретает находка отца Майкла: на следующий день после того, как Майкл впервые натывается на Скеллига, он обнаруживает за камином четырех мертвых голубей, которые пролежали там так долго, что практически мумифицировались. «Он провел моей рукой по боку мертвой птицы. Она была твердая, как камень. Даже перья были как камень» [Амонд 2004: 26]. В похожем состоянии пребывает Скеллиг.

Значимо и имя Мины: майна (тупа) – один из видов птиц. Майны считаются говорящими птицами, поскольку способны с высокой точностью воспроизводить различные звуки, в том числе человеческую речь. Мина очень быстро выучивается совиному уханью; Майклу кажется, что они с совами и дроздами прекрасно понимают друг друга. По-гречески ее имя означает «луна», перевод древнегерманского варианта Minne – «любовь», а если это уменьшительная форма имени Вильгельмина, появляется еще один смысл: «сильная защитница». Все трактовки хорошо вписываются в контекст произведения.

Мы не сводили глаз с птиц, с их круглых, повернутых друг к другу клювами головок, с их лап, вцепившихся в оконную раму. Но тут они разом сорвались и исчезли в красноватых сумерках.

— Совы, — прошептала Мина. — Бурые совы.

И снова насквозь пронзила меня взглядом.

И засмеялась.

— Иногда они нападают на непрощенных гостей. Но сейчас ты со мной. Они поняли, что ты свой [Амонд 2004: 58].

Приведенный отрывок перекликается с моментом встречи Мины и Скеллига. Последний позволяет Майклу привести подругу, потому что верит мальчику и уже убедился в его желании помочь.

Когда Майкл и Мина приводят Скеллига из гаража в заброшенный дом, откуда он позже улетит (аналогия с птенцом, покидающим гнездо), живущие на чердаке совы носят ему еду. Любопытно, что полное название экранизации романа звучит как «Скеллиг, человек-сова» (*Skellig: The Owl Man*). Во многих культурах сова олицетворяет мудрость. Важно также, что это ночная птица, способная видеть в темноте то, чего не видят другие. Уклоняясь от прямого вопроса Майкла, кто же он такой, Скеллиг замечает, что похож «на всех сразу: ... людей, на зверя, на птицу, на ангела» [Амонд 2004: 202]. Ангелов и птиц объединяет не только наличие крыльев: в виде голубя обычно изображается Святой Дух.

После встречи со Скеллигом «оперяются» и Майкл с Миной. Помощь Скеллигу, о котором нужно заботиться и скрывать его от остальных, переживания за маленькую сестру Майкла, необходимость *превратить* новый дом в более пригодный для проживания заставляют повзрослеть, взглянуть на мир под другим углом.

Произошедшие превращения обобщаются и подытоживаются через обращение к мифу о Персефоне. В представлении Майкла ей очень трудно выбираться из подземного царства.

По длинным темным туннелям. То не туда свернет, то ударится лбом о каменный выступ. Порой ее охватывает отчаяние, и она просто садится и плачет в этой непроглядной, беспросветной тьме. Но потом — берет себя в руки и снова отправляется в путь... Под конец ей приходится прорываться сквозь сплетение корней деревьев-великанов. Изможденная, исцарапанная, она неуклонно движется вперед. И говорит себе, что скоро, совсем скоро она увидит солнечный свет, снова ощутит дуновение теплого ветра [Амонд 2004: 177-178].

Майкл отождествляет с Персефой свою маленькую сестренку: ее тоже ждет долгое путешествие от зимы к весне, от смерти к жизни, и когда она преодолевает эту дорогу и превращается из больной – в здоровую, Майкл предлагает назвать ее в честь героини мифа. В итоге родители останавливаются на варианте Джой (радость), связанном со стихотворением У. Блейка «Дитя-радость» (Infant Joy).

Большинство превращений в «Скеллиге» происходят во сне, который является базовым хронотопом романа. Сны или упоминания о них знаменуют особо важные моменты повествования, при этом размывая границы реальности. С одной стороны, они часто аллегоричны и представляют собой выражение дневных переживаний и размышлений Майкла. С другой, через них раскрывается нечто, что он уже видел «мысленным взором», но не осознавал полностью.

После знакомства с Миной Майклу снится, будто его сестренка оказалась в гнезде в саду: «Дрозды кормили ее мухами и пауками, она потихоньку окрепла и в конце концов выпорхнула из гнезда и устремилась вверх, пролетела над кронами и крышами и приземлилась на наш гараж» [Амонд 2004: 39]. Сон имеет пророческий смысл: в гараже находится Скеллиг, который спасет ее. Хотя Майкл пока не связывает сознательно птиц, Скеллига и сестру, здесь уже выражены его надежды на помощь необычного существа.

Сны сплачивают Майкла и Мину, становятся еще одним переживанием, которое они делят на двоих: «А вдруг у нас общий сон?» [там же: 103]. Объединенные тайной Скеллига, они заявляют родителям Майкла, что ходят во сне и ничего не помнят о своих ночных вылазках. Через Мину Майкл также «подключается» к знаниям о Блейке и его видениях. Сон о том, что кровать Майкла «сделана из веточек и устлана листьями и перьями», как гнездо, символизирует начало его пути от невинности к опыту, а

следовательно, ответственности за Скеллига, сестру, самого себя, и подразумевает, что скоро это гнездо придется покинуть [там же: 46].

Когда Майкл рассказывает Скеллигу о своих страхах по поводу болезни малышки, фантастика (сон) и реальность сливаются для него в одно, он оказывается «где-то меж сном и явью» и видит, как Скеллиг в больничной палате поднимает девочку на руки, взмывает с ней в небо – «в самую густую черноту (the darkest part of the sky)» – и потом приземляется в саду [там же: 136-137]. Уточнение неслучайно и отсылает к пословице: The darkest hour is just before the dawn (тьма сгущается перед рассветом). Майкл уже сам не уверен, действительно ли они с Миной ночью обменивались условным сигналом – совиным уханьем – или ему это привиделось, и признание Миной в том, что она и правда лунатик, ничуть не упрощает дело. «Нам это не снится?» – постоянно спрашивает Майкл [там же: 103]. В заброшенном доме он выглядывает в окно, чтобы убедиться, что привычный мир все еще существует.

Сновидческой представляется и развязка романа – спасение малышки. Для ее мамы Скеллиг остается удивительным сновидением, пришедшим накануне операции. Привыкшая смотреть на мир с точки зрения логики, она не может допустить, что появление Скеллига *не было* сном: «Конечно же он мне снился, хотя я была уверена, что не сплю» [там же: 191]. Такому элементу произошедшего, как возникновение призрачных крыльев за спиной дочери, она также находит рациональное объяснение: должно быть, слишком много думала над вопросом Майкла, для чего человеку лопатки. Скеллиг для нее – «просто человек» (здесь русский перевод вносит новые идеи, связанные с полученной от Майкла и Миной человечностью, в оригинальном предложении «and I saw this man, that's all» подобного оттенка значения нет). И даже когда Мина дарит ей большой рисунок с изображением Скеллига и мама узнает персонажа своего сна, она, несмотря на явное желание, ничего не спрашивает и не комментирует.

Вера Майкла в «ангельскую» способность Скеллига помочь малышке приобретает новую глубину, если учесть, что причины и цели его появления на Соколиной улице неизвестны: Скеллиг ничего не сообщает о своем состоянии и прошлом вообще. Он мог оказаться и ангелом смерти: он присутствовал в течение болезни Эрни Майерса и в момент его ухода, в смертельной опасности находилась и сестра Майкла, но Майкл практически сразу увидел в Скеллиге не угрозу, а спасение. В романе немного указаний на возможную связь Скеллига со смертью, тем не менее, когда врач объясняет Майклу, что Эрни несколько лет был будто на границе двух миров, об этом сложно не задуматься: «Чем ближе человек к смерти, тем больше меняется его сознание. Оно становится... менее упорядоченным» [Амонд 2004: 150]. Ответ Скеллига на вопрос, видел ли его Эрни, крайне расплывчатый: «Смотрел иногда – вроде на меня, а вроде и сквозь меня. <...> Небось думал, что я мираж» [там же: 70]. Эрни умирал, Майкл слишком переживает за больную сестренку (вплоть до того, что чувствует в собственной груди биение и ее сердца тоже), Мина потеряла отца – возможно, чтобы увидеть Скеллига, действительно требуется соприкосновение со смертью, которого, впрочем, недостаточно, чтобы признать его существование.

К. Юнг писал, что ангелы – посланники бессознательного, его персонифицированное воплощение [Юнг 1991]. Косвенные подтверждения можно найти не только в снах Майкла, но и в почти дословно повторяющихся репликах Скеллига и других персонажей, которые не встречались друг с другом – связующим звеном между ними является только Майкл. Вот лишь несколько примеров:

1) Sweetest of blinking nectars! (отец Майкла)

Sweetest of nectars, food of the blinking gods! (Скеллиг)

2) Knackered. Absolutely knackered. (пациентка в больнице, страдающая артритом)

Worn out now. Knackered. (Скеллиг)

3) Heart like fire. (Скеллиг)

Your sister's got a heart of fire. (медсестра в больнице)

События, связанные с Эрни, однако, происходили до переезда Майкла на Соколиную улицу, и мальчик не мог знать, что блюда 27 и 53 из меню китайского ресторана, которых просил Скеллиг, – любимая еда старика.

Меняются герои – меняется и их мир. Наступает обещанная в начале романа весна, отступает запустение дома и двора. Воскресным днем, который, в отличие от описанного в первой главе, «выдался ясным, теплым», Майкл не уходит из дома, чтобы не видеть доктора Смертью, а, наоборот, встречает всю семью из больницы [Амонд 2004: 216]. Его превращение завершено, и он воспринимает действительность совсем по-другому.

Метаморфоза Майкла основана на развитии характера и эволюции взглядов, превращение Скеллига связано с обменом энергией, в результате которого к нему возвращается более естественная для него роль ангела-хранителя. В то же время Мина и ее образ жизни практически не изменяются; скорее, она в еще большей степени осознает правильность своих убеждений: «Иногда надо смириться с тем, что существует неведомое. <...> Напрасно нам кажется, что можно все постичь. Это не так. Надо просто видеть все, что видимо, а остальное – вообразить» [там же: 169]. Именно такую способность в конце концов получает Майкл, чей путь завершается, когда он без дальнейших вопросов отдается «лунному танцу».

Мотив превращения в романе тесно связан с мотивом исцеления, содержит значительный аксиологический и терапевтический потенциал. Лишь помогая Скеллигу, Майкл и Мина открывают в себе что-то новое и лучшее. В зависимости от фантастической или реалистической трактовки текста их решение может косвенно влиять и на судьбу малышки. Главная особенность разработки мотива Д. Амондом состоит в прямом обращении к воображению читателя, который становится практически полноправным

участником событий. Эффект присутствия значительно усиливается с переводом «Скеллига» на другие языки искусства.

3.4. Рецепция романа в кинематографе и сценическом искусстве

Современное искусство носит синтетический характер. В эпоху мультимедийной культуры традиционная литература постепенно теряет свое значение и замещается «трансмедийным повествованием»: во взаимодействие вступают слово, изображение и звук, одна история рассказывается с использованием различных форматов и технологий [Steinberg 2012: vi]. Одним из примеров создания трансмедийного текста является адаптация литературного произведения для театра или кинематографа, в результате которой оригинал и его новая версия соединяются в единый комплекс [Идлис 2006: 12].

Статус адаптации по отношению к оригиналу внутри такого комплекса, однако, неоднозначен. Согласно одному подходу, экранизация не должна отходить далеко от книги, чтобы не вызвать возмущения у тех, кто уже знаком с оригиналом. Расхождения с первоисточником нередко рассматриваются с данной точки зрения как недостатки адаптации, которая воспринимается как «плохая копия», возможно, даже своеобразный «паразит» [Butler 2011: 198]. Кроме того, если опираться на эстетические взгляды Г. Гегеля о единстве формы и содержания¹¹, можно прийти к выводу, что в природе любой адаптации заложена потеря художественной ценности.

Однако существует и другая точка зрения, согласно которой создателям экранизации не стоит отказываться от внутренней логики своего произведения в пользу слепого следования оригиналу [Bixler 1994: 102]. Кроме того, они получают возможность изменить и даже усовершенствовать

¹¹ «Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства» [Гегель 1975: 299].

определенные аспекты первоисточника, которые были восприняты аудиторией как недостаточно убедительные. Например, по мнению американского критика Э. Буш, «как только становится очевидно, что Скеллиг – положительный персонаж, ... сюжет “жук, сова или человек” уже не может поддерживать напряженный интерес читателя» [цит. по Latham 2006: 34].

Вспоминая многочисленные отсылки к эволюции в «Скеллиге», можно сказать, что и произведению необходимо «эволюционировать», чтобы пережить переход из одной формы существования в другую. Литература и кино – разные виды искусства, обладающие различными сильными и слабыми сторонами. В фильме сложнее изобразить характер и глубинные мысли персонажей, представить подробную экспозицию. Неизбежна и потеря такого важнейшего аспекта, как стиль писателя. В то же время процесс адаптации напоминает перевод на иностранный язык: дословный перевод не всегда возможен и нежелателен, но и слишком вольный будет более похож на самостоятельный текст. В своей апологии «За “нечистое” кино (В защиту экранизации)» французский теоретик кинематографа А. Базен утверждает, что с точки зрения языка и стиля кинематографическое произведение находится в прямой зависимости от верности оригиналу: «Хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы, и духа первоисточника» [Базен 1972: 136].

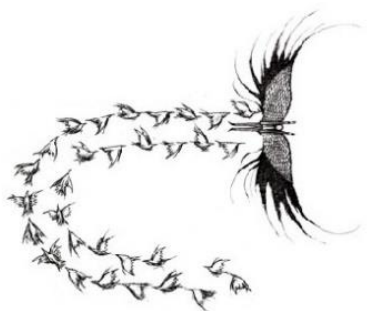
Когда речь идет о детской литературе, взаимоотношения оригинала и новой версии еще более усложняются. Книги для детей подвержены «радикальной» адаптации, в результате которой нередко происходит сокращение и цензура текста. На данном основании английский специалист по детской литературе Ч. Батлер делает вывод о том, что отношения между создателями и потребителями адаптации оказываются строго иерархичны [Butler 2011: 196]. Кроме того, детские фильмы и спектакли смотрят преимущественно дети, однако взрослые обычно сопровождают их и

покупают билеты. Коммерческий фактор становится решающим в стремлении создателей экранизаций придать им двойную адресацию – появляются так называемые «семейные фильмы». Для привлечения взрослых зрителей в экранизацию могут быть добавлены отличные от оригинала элементы – романтические линии или политические интриги, но иногда, как в случае со «Скеллигом», адаптаторы ограничиваются привлечением известного взрослого актера.

Авторский вклад и индивидуальность сценариста экранизации ярко выявляется при сопоставлении ее с оригиналом. Различия между ними приобретают большое значение как возможности двоякой интерпретации.

Роман «Скеллиг» был экранизирован в 2009 г. компанией Feel Films (режиссер Аннабель Дженкел) по заказу британского спутникового телеканала Sky1 в рамках проекта, состоявшего из трех частей. Руководство канала планировало расширить драматическую составляющую своей программы и в связи с отсутствием опыта сделало выбор в пользу адаптаций хорошо известных книг [West 2008]. Помимо «Скеллига», были сняты телевизионные версии военной драмы Криса Райана «Ответный удар» (*Strike Back*) и фэнтези Терри Пратчетта «Держи марку!» (*Going postal*). Сценарий написан И. Бригналл, что делает фильм единственной адаптацией «Скеллига», в создании которой не принимал участия Дэвид Амонд.

Как и роман, фильм имеет кольцевую композицию, открываясь и закрываясь кадрами мурмурации, или «танца скворцов» – редкого природного явления, при котором стаи птиц образуют в движении замысловатые фигуры. Тот же мотив использован при иллюстрации одного из британских изданий романа (рис. 2). Он символизирует не только связь Скеллига с птицами, но и многочисленные загадки природы, бесконечность и непознаваемость вселенной.



Массовый кинематограф обычно ставит перед собой задачу упростить зрителю ориентирование в сюжете. Отсюда следует сокращение числа персонажей. Так, реплику риэлтора Стоуна о том, что новый дом нужно увидеть «мысленным взором», сценарист И. Бригналл вкладывает в уста отца Майкла. Сглажен конфликт между официальной медициной и способностями Скеллига: в больнице дает Майклу советы не доктор МакНамара, а пожилая пациентка Грейс, чья роль существенно расширена. В развитии сюжета она отчасти берет на себя и функцию миссис МакКи, мамы Мины, то есть взрослого, готового поверить в фантастическое, а не отмахнуться от него. Неслучайно Майкл делится с ней – единственной – тем, что Скеллиг «не обычный человек. Не такой, как мы. Какой-то другой». И именно в честь Грейс Майкл предлагает назвать сестру. Философии и творчеству У. Блейка, столь важным для раскрытия ключевых моментов романа, посвящена лишь одна небольшая сцена, в которой снова происходит «слияние» персонажей. Скептическое отношение к идеям Блейка выражают не Лики и Кут, а сам Майкл. В результате смещения фокуса «блейковское» имя Джой действительно теряет свою богатую смысловую нагрузку. По этой же причине образ Мины в экранизации обладает гораздо меньшей глубиной и многогранностью, чем в первоисточнике. Ее слова о важности деталей, наблюдения и изучения природы оказываются ничем не подкреплены: зритель даже ни разу не видит ее во взаимодействии с животными. Тема эволюции также сокращена и обыгрывается преимущественно в

юмористическом ключе. Значимое участие Мины в сюжете сводится к тому, что она ставит Скеллигу диагноз и находит ему новое убежище – заброшенную башню на берегу реки. В других аспектах она отходит на второй план и служит «фоном» для Майкла и поводом для его конфликта с Лики. Экранный образ Мины не способен вызвать дискуссию по вопросам взаимоотношения науки и религии, веры и эволюции, школьного и индивидуального обучения, которые поднимает роман.

Сократив отдельные эпизоды и целые слои текста, адаптеры, однако, привнесли и нечто новое. В первую очередь, в соответствии с законами кинематографа размеренная история получила больше напряжения и динамичности. Кульминацией сюжетного развития является не «лунный танец», а полет Скеллига и Майкла над городом. Майкл, который панически боится высоты, самоотверженно прыгает с вершины башни, чтобы доказать Скеллигу свою веру в его способность летать. Действительно, Скеллиг успевает подхватить мальчика. Еще одно важное нововведение – сцена спасения Скеллига из сарая, подожженного отцом Майкла. Она представляет собой не только источник дополнительного драматизма, но важна и для будущего подтверждения целительных сил Скеллига.

Баланс реалистического и фантастического в фильме сдвинут в сторону последнего. Практически сразу загадочная природа Скеллига подчеркивается наличием у него мигательной перепонки, как у птиц, и участков кожи, похожей на змеиную, на лице. Если в романе вера Майкла в способности Скеллига к целительству опирается лишь на интуицию, то в экранизации протагонист неоднократно убеждается в его сверхъестественных силах. Скеллиг исцеляет ожоги Майкла, взяв его за руку. Разгоняет тучи, чтобы погреться на солнце. Берет Майкла с собой в полет и избавляет от страха высоты.

Незримая связь между Скеллигом, Майклом и малышкой, на которую книга лишь намекает, в адаптации выражена гораздо более явно. Происходит «экстериоризация», т.е. превращение внутреннего действия во внешнее [Идлис 2006: 33]. Когда Майкл и Лики играют в лесу и видят зайца, Майклу мерещится у него на глазах такая же перепонка, как у Скеллига. Мальчик мгновенно понимает, что что-то случилось с сестрой. Подслушав взаимные упреки родителей, Майкл глубоко переживает, и его состояние отражается на Скеллиге, который изображен плачущим в сарае. Позже Майкл по совету отца дает выход своим эмоциям и яростно рубит заросли в саду – в это время вокруг Скеллига падают с полок предметы и воет ветер. Таким образом, происходит неизбежная смена фокуса: в написанном от первого лица романе поле зрения Майкла ограничено, здесь же зритель получает более широкую картину.

Хотя в американском прокате фильм получил подзаголовок «Скеллиг, человек-сова» (*Skellig: The Owl Man*), вопрос о происхождении Скеллига не получает ответа. Версия о том, что он ангел, кажется, тем не менее, наиболее вероятной. Рассматривая иллюстрации в учебниках и энциклопедиях, Майкл и Мина пытаются найти существ с крыльями, похожими на крылья Скеллига. Майкл комментирует изображение ангела таким образом: «Не вижу, как эти ангелы вообще летают. Они просто плывут по воздуху». В ключевых сценах исцеления Майкла и малышки Скеллиг тоже не использует крылья, а приподнимается над землей за счет других, менее очевидных сил. Убедительным подтверждением становится и первоначальный ответ Скеллига на просьбу Майкла спасти сестру: «Я больше никого не могу спасти. Я целую вечность этим занимался и хочу прекратить». В фильме напрашивается параллель между его озлобленностью, отказом от своего призвания, потерей способности летать и судьбой Икара, о которой Майкл рассказывает на уроке. Всю жизнь спасая людей, Скеллиг мог «подлететь слишком близко к солнцу», потратить слишком много собственных сил. Если

предположить, что его слова «Я древний, как сама Земля» - не просто фигура речи, такая усталость становится более понятной. Строки песни Робби Уильямса *Angels* («Ангелы»), которая входит в саундтрек фильма, идеально подходят к нему: «'Cause I have been told / That salvation lets their wings unfold» («Потому что мне сказали, / Что спасение помогает им расправить крылья»). Скеллиг вновь обретает крылья и благодаря заботе Майкла, и ради спасения самого мальчика и его сестры.

Сохраняется, однако, и возможность других толкований. Авторы экранизации не умаляют значения крепкой связи Скеллига с птицами и природой в целом, подчеркивая ее с помощью макро- и ускоренной съемки таких деталей, как вырастающие у стен сарая грибы. Несколько раз животные выступают в роли проводников, следуя за которыми, Майкл обнаруживает убежище Скеллига или получает невербальные сообщения. Включен в фильм и эпизод, где совы приносят Скеллигу еду.

Совы и дрозды также каждую ночь садятся на подоконник, пока Майкл спит, и будто охраняют его сон. Хронотоп сновидения как таковой в фильме отсутствует. В сюрреалистическом пространстве с размытыми границами Майкл и Мина учатся видеть и принимать непознаваемость вселенной и отчасти самих себя; для Д. Амонда хронотоп сна является важнейшим инструментом исследования фантастического в обыденном. Создатели адаптации не ставят перед собой такую задачу, ограничиваясь нарративной функцией. Скеллиг предлагает Майклу забыть о нем, как о страшном сне: «Притворись, что я тебе приснился». В романе реальность расщепляется, и существование Скеллига действительно можно поставить под вопрос. Фильм преподносит его историю более однозначно.

А. Базен обращает внимание на то, что литература является более высокоразвитой формой искусства, чем кинематограф, и адресована более требовательной публике. Характеры действующих лиц оказываются сложнее,

их изображение требует точности и тонкости. Поэтому, если литературное произведение превосходит по своим интеллектуальным качествам средний кинематографический уровень, нередко «художественный престиж оригинала просто служит фильму порукой, источником идей и ярлыком, гарантирующим высокое качество» [Базен 1972: 134]. Создатели экранизации «Скеллига» были изначально ориентированы на коммерческие цели, поставленные перед ними телеканалом-заказчиком. Этим обусловлены выбор на главную роль известного актера Тима Рота, ввод новых зрелищных, динамичных сцен, сокращение философского материала и усиление фантастического элемента. Объективно теряя в глубине, фильм, тем не менее, способен органично дополнить оригинал, способствуя визуализации имплицитных пластов.

Спектакль «Скеллиг» был поставлен на сцене театра «Янг Вик» в Лондоне в 2003 г. Режиссером стал сэр Тревор Нанн, работавший в «Королевской шекспировской компании», а затем руководивший Королевским национальным театром и лондонским Малым театром. Большую известность Нанн получил как постановщик трагедии «Макбет» (Macbeth, 1976), а также режиссер и автор текстов мюзиклов «Кошки» (Cats, 1981) и «Отверженные» (Les Misérables, 1985). В 2008 г. газета The Telegraph включила его в список ста влиятельнейших деятелей британской культуры [The Telegraph 2008].

Нанн обратился к Д. Амонду с просьбой сочинить пьесу на основе романа [Latham 2006: 46]. Российская исследовательница Ю.Б. Идлис, рассматривая категорию автора в тексте сценарных адаптаций, пишет, что самостоятельность авто-адаптации обеспечивается именно диалогом медиа. Благодаря медийным различиям текстов оригинала и сценария (в данном случае пьесы) между автором и его творением появляется дистанция, необходимая для творческого диалога с самим собой как с «другим» [Идлис 2006: 27]. Для самого Амонда гораздо более важным представляется диалог с

детьми, которые по-прежнему остаются целевой аудиторией: «Когда дети читают книжки, их первый порыв – изобразить историю в лицах» (to act out) [цит. по Latham 2006: 46]. Однако создание адаптации подразумевает участие в этом диалоге и третьей стороны: режиссера, актеров, бутафора. По словам Амонда, их задача – «заполнить пространство вокруг слов» [цит. по Latham 2006: 89]. Пьеса является более гибкой, чем роман: она изменяема.

В то же время сюжетно оба произведения чрезвычайно схожи. В отличие от сценариста экранизации, Амонд скрупулезно сохраняет свои интертекстуальные отсылки и уделяет большое внимание воззрениям У. Блейка и Ч. Дарвина. Яркой характеристикой пьесы является и объем авторского текста, подаваемого не в форме реплик персонажей, а как «повествование». Именно такое обозначение употреблено в печатной версии пьесы: «Повествование» вместо «Повествователя», процесс вместо конкретного рассказчика. Необычный для драматургии прием позволяет в доступной форме передать мысли и чувства Майкла, избежав их неестественного проговаривания самим героем. Из повествования зритель также узнает о событиях, произошедших «за сценой», например, о возвращении мамы с малышкой из больницы. В некоторых случаях оно может заменить декорации и звуковые эффекты. С другой стороны, помимо выполнения формальных задач, на первый план выходит сам акт повествования, развертывания истории. Первая фраза пьесы – «только представьте себе» – задает тон всему повествованию. В своей монографии о творчестве Амонда Д. Латам подчеркивает, что просмотр спектакля максимально приближен к прочтению книги, и сценическая версия «Скеллига» требует от зрителя гораздо большего напряжения воображения, чем множество других пьес [Latham 2006: 48]. Комментируя использованный прием, обозреватель «Нью-Йорк Таймс» Л. Грейбер сравнивает актерский ансамбль «Скеллига» с греческим хором. Периодически актеры выходят из роли, чтобы зачитать авторский текст или исполнить музыкальную партию, и

только главные герои, Майкл и Скеллиг, всегда остаются собой. По впечатлению Грейбер, это усиливает драматическую составляющую, однако читатель все равно сопереживает героям книги в гораздо большей степени, чем зритель – персонажам спектакля [Graeber 2011]. Манера и ритм повествования напоминают о религиозных церемониях и гармонируют с «ангельской» тематикой.

Постановка была тепло встречена зрителями и критиками, однако были прокомментированы и спорные моменты. Т. Нанн обыграл фантастические элементы сюжета с использованием различных художественных форм: так, группа страдающих артритом пациентов больницы исполняет танец с ходунками. Автор мюзиклов не мог не использовать и песен, но некоторые критики, например, театральные обозреватели «Гардиан» М. Биллингтон, нашли их «отвлекающими от действия» (distracting) [Billington 2003]. Ч. Спенсер из «Телеграф» считает неподходящей по настроению сцену, в которой по дороге в школу Майкл и другие пассажиры автобуса поют о «бродяге в гараже». По мнению Спенсера, «Скеллиг» представляет собой пронзительную историю о «боли, взрослении, острых детских переживаниях», и было бы неправильно выхолостить ее и превратить в «простую игру» (toe-tapping entertainment) [Spencer 2003].

В 2008 г. новую постановку пьесы предприняла Бирмингемская театральная компания (режиссер Фил Кларк). Важнейшая роль, отмеченная большинством критиков, в ней отведена декорациям. Обиталище Скеллига представляет собой груды мусора, ненужных вещей, которые можно найти в любом старом гараже. Процесс выздоровления Скеллига и возвращения к нему молодости показан с помощью выразительной игры света.

Центральным для сюжета становится вопрос не о происхождении Скеллига, а о том, выживет ли он — и сестра Майкла, с которой у него существует мистическая связь. Возможно, именно это смещение акцентов

приводит Л. Гарднер из «Гардиан» к выводу о том, что спектаклю недостает многослойности, какой обладает роман. В частности, почти утрачен метафизический аспект [Gardner 2010]. Звучит призыв отказаться от поисков глубины: слишком детальный анализ пьесы вскроет ее сентиментальность.

В том же году была создана еще одна адаптация «Скеллига» — современная опера, либретто к которой снова написал сам Амонд, а музыку — американский композитор Тод Маковер. Как и роман, опера начинается со фразы, ставшей классической: «Я обнаружил его в гараже в воскресенье днем». Майкл произносит ее, мгновенно притягивая внимание слушателей, и лишь затем вступает музыка.

Театральный критик Д. Уэтстоун убежден, что опера «Скеллиг» «не только взмывает на крыльях, но и твердо стоит на ногах» [Whetstone 2013]. Двойственная природа произведения подчеркнута отсутствием настоящих моно-арий. Композитор Т. Маковер не всегда использует и четкие мелодийные рисунки, темы. По наблюдению Г.-Н. Андерсон, самые разные звуки переплетаются друг с другом и отражаются друг от друга, а музыка лишь акцентирует важнейшие моменты повествования, но никогда «не перехватывает инициативу» [Anderson 2008]. Для достижения тонких эмоциональных нюансов композитор задействует юношеский хор, который помогает и в создании атмосферы в целом, поскольку исполнители главных ролей оказываются намного старше своих персонажей.

Единых критериев оценки адаптации литературного произведения пока не выработано. Хотя определенная степень близости к оригиналу является обязательным условием ее существования, данный фактор нельзя считать ключевой составляющей ее успеха. Смена знаковой системы несет в себе как новые перспективы и возможности, так и ограничения, связанные в том числе с ожиданиями зрителей и с коллективным характером создания адаптаций.

Пьеса, фильм и опера «Скеллиг» позволяют взглянуть на произведения под другим углом, вскрывают в нем дополнительные слои смысла и способствуют дальнейшей популяризации нового направления детской литературы – интеллектуальной прозы.

Творчество Д. Амонда меньше изучено в отечественном литературоведении, чем наследие Д. У. Джонс, однако есть общие параметры, которые позволяют отнести их произведения к сфере интеллектуальной литературы. Для поэтики обоих авторов характерна высокая степень интертекстуальности.

Тексты Амонда требуют определенных предварительных знаний, возможных комментариев, позволяющих юному читателю проникнуть в проблематику его романов. Идеалистическое мировоззрение противопоставляется позитивистскому, творчество — простой «правде жизни». Однако автор не дает готовых ответов, проводит читателя через цепь превращений, совершает философский экскурс в мир базовых экзистенциальных понятий и категорий. Писатель работает с амбивалентными категориями света и тьмы, жизни и смерти, любви и страха. Одним из основных в его творчестве является тезис о тесном переплетении реальности и мифа. Философской глубиной произведений Амонда объясняется интерес к ним взрослых читателей, что позволяет назвать его одним из ключевых авторов «переходной литературы» (crossover literature), которая, будучи ориентированной на конкретную группу читателей, выходит за ее пределы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детская литература – область современной культуры, которая в последние десятилетия претерпела огромные изменения. Она активно развивается, в печати появляются все новые имена, увеличивается количество премий за создание книг, ориентированных на детскую и подростковую аудиторию. Культурная политика всех европейских стран ставит своей задачей поддержать авторов, пишущих для молодых людей, и способствовать распространению их произведений на книжных рынках других стран. Об этом свидетельствует процесс выделения переводческих стипендий. В России детских переводных книг появляется все больше и больше с каждым годом; особый интерес вызывают произведения британских, немецких и скандинавских писателей. В области науки также заметен подъем исследовательской активности, формируются центры и школы по изучению детской литературы как в западных странах, так и в России.

Это легко объяснимо. Все государства заинтересованы в воспитании будущего поколения, способного адекватно принимать вызовы современности, сопротивляться неорганизованному, хаотичному потоку информации, часто бессистемно получаемой из интернет-источников, фильмов, игр. Можно утверждать, что на рубеже XX–XXI вв. произошла существенная трансформация понятия детства, его культурного и литературного восприятия. Место ребенка как в семье, так и в обществе в целом стало более значимым, т.к. родители и педагоги поощряют и развивают самостоятельность детей, возлагают на них большие надежды. Вместе с тем по сравнению со своими сверстниками прошлого столетия современный ребенок получает в некоторых областях такое количество знаний, что часто очень рано превращается во «взрослого». Данные процессы позволили некоторым ученым даже сделать вывод об исчезновении

института детства или по меньшей мере о выраженном размывании границ между «детским» и «взрослым» миром.

Ответом детской литературы на данную динамику стало переосмысление возрастных ролей. Во многих произведениях жизненная ситуация вынуждает героев принять на себя обязанности взрослых, поскольку сами взрослые не справляются с ними. Это является главной темой романов, рассматриваемых в данном исследовании. Произведения Д.У. Джонс и Д. Амонда – не просто бестселлеры современного книжного рынка. Оба автора явились новаторами, привнесшими новые формы и методы в художественную коммуникацию с маленькими и взрослыми реципиентами. Их успех во многом связан с умением переосмыслить сложнейшую литературную историю, адаптировать некоторые ее «главы» для детского понимания и вместе с тем оставаться современными, понятными сегодняшним читателям.

Теоретическая часть работы была посвящена основным этапам формирования детской литературы, которая рассмотрена расширительно, в контексте развития «большой» литературы. Исследуя ее традиции, удалось больше приблизиться к широкому художественному горизонту изучаемых авторов, воспитанных на лучших классических текстах не только английской, но и мировой литературы. При этом основной акцент был сделан на изучении соотношения реалистического и фантастического в корпусе известных или примечательных произведений, написанных для детей.

Фантастическое и реалистическое в детской литературе всегда находились в динамичном взаимодействии, но разные эпохи по-разному понимали характер этого взаимодействия. Архаические, мифологические и фантастические элементы как отклик на сложные, неоднозначные процессы в природе и жизни в целом архетипичны, связаны с категориями «чуда», «рока», которые всегда интересовали и будут интересовать людей. Однако

уникальным представляется именно особое соединение разных художественных элементов в разные художественные периоды. Было установлено, что вплоть до эмансипации фантастического в начале XIX в. оно ассоциировалось преимущественно с народными сказками, считалось сниженным и допускалось в детскую литературу лишь для того, чтобы ярче обозначить ее дидактическую интенцию. Значительные изменения начались лишь в период сентиментализма и предромантизма. Окончательно концепция понимания чудесного была переосмыслена романтиками.

Для литературы романтизма характерно не только активное использование, но и глубокое теоретическое осмысление фантастических элементов. В эпоху бидермайера произошло изменение модели соединения реальности со сказкой в сторону переплетения и неконфликтного сосуществования (в отличие от романтического двоемирия). Она оставалась преобладающей на протяжении «золотого века» английской литературы и усложнилась в XX в., «веке ребенка», с пониманием того, что юного читателя необходимо готовить к потенциальным трудностям и конфликтам, которые ожидают его в быстро меняющемся, информационно насыщенном мире. Сегодня детская литература — признанная, самоценная сфера, которая продолжает динамично развиваться с опорой на корпус классических текстов.

На основе наиболее распространенных современных подходов к определению понятия детской литературы в данной работе было выделено три ее ключевых признака:

- аксиологическая заряженность;
- адаптированность;
- художественность.

Совершенно очевидно, что хорошая детская литература сегодня не связана со снижением качества текста, однобоким толкованием проблем, упрощением стиля и системы образов. Примерами этому могут служить произведения Д.У. Джонс и Д. Амонда, в текстах которых все три приведенных выше свойства присутствуют, они равноправны и тонко сбалансированы, что позволяет говорить о высокой художественной ценности исследуемых текстов, которые уже в современном научном мире относятся к числу новой классики.

Художественный мир Д.У. Джонс характеризуется высокой степенью автобиографизма. Осмысление собственного детского и юношеского опыта, в том числе читательского, послужило для Джонс стимулом к переоценке жанровых клише, в результате чего деконструкция традиционных сюжетов стала одной из ключевых характеристик ее писательской манеры. Разработка Джонс проблемы стереотипности фантастической литературы, особенно поджанра фэнтези, привела к созданию пародийных произведений: «Путеводитель по Волшебной Стране» и «Темный властелин Деркхольма».

Образы взрослых вообще и магических фигур в частности лишены идеализации, что является способом передачи основной идеи: окружающий мир нестабилен, быстро меняется и не всегда заслуживает доверия. В таких условиях характерными чертами героя Джонс становятся готовность нарушать правила, доля скептицизма и умение задавать правильные вопросы, позволяющие понять истинную суть предметов и явлений. Среди основных тем, поднимаемых писательницей, в том числе, в произведении «Моя тетушка — ведьма», — ожидания человека от самого себя и окружающей реальности, проблемы тоталитаризма и внушаемости.

В то же время изучение публицистических трудов Джонс приводит к следующему выводу: значительная часть ответственности, лежащей на детском писателе, состоит для нее в том, чтобы не лишить читателей веры в чудо.

Успешное функционирование этой противоречивой на первый взгляд концепции достигается за счет особенностей использования фантастических элементов. Невероятные события происходят в обыденном контексте, а благодаря повествованию от первого лица и смещению перспективы взаимодействие реалистического и фантастического пластов романа оказывается сглаженным. Магия в творчестве Джонс представляет собой средство дистанцирования от проблемы, важный инструмент обобщения, одновременно в осязаемой форме представляющий целые классы явлений и переживаний и стимулирующий работу воображения. С ее помощью метафорически описывается как процесс взросления героя, так и связанные с ним моральные, социальные и другие вопросы. Это облегчает их восприятие и понимание юным читателем.

С опорой на эссеистику Джонс в работе доказывается, что писательница осознанно подходила к вопросу адресации своих произведений. Большинство из них ориентированы одновременно на ребенка и читающего ему вслух взрослого; этим объясняется простота синтаксических конструкций в прозе писательницы, активное использование иронии и отчасти — введение множественных аллюзий как на литературные тексты, так и на культурные реалии и феномены.

По нашим наблюдениям, как и по мнению ряда исследователей, однозначно определить жанр большинства произведений Джонс крайне затруднительно. Так, в рассматриваемом тексте «Моя тетушка — ведьма» выделены элементы готического романа, романа ужасов, антиутопии и фэнтези. Джонс создает особую, основанную на использовании иронии, аллюзии и фантасмагории повествовательную модель, которая позволяет рассматривать ее творческое наследие в связи с постмодернистской парадигмой.

Впервые в российском литературоведении был подробно рассмотрен художественный мир произведений Д. Амонда. Писатель работает с

амбивалентными категориями света и тьмы, жизни и смерти, любви и страха. Одним из основных в его творчестве является тезис о тесном переплетении реальности и мифа. Философской глубиной произведений Амонда объясняется интерес к ним взрослых читателей, что позволяет назвать его одним из ключевых авторов «переходной литературы» (crossover literature), которая, будучи ориентированной на конкретную группу читателей, выходит за ее пределы.

В работе было показано, что, как и Д.У. Джонс, Д. Амонд активно включает в свои тексты автобиографические элементы, однако, в противовес концепции множественных миров Джонс, его произведениям свойственны локальность, четкая географическая привязка, мотив возвращения к корням. Несмотря на это, их сюжеты универсальны, а персонажи можно рассматривать как символические фигуры. Разрабатывая проблему исторической памяти, Амонд проводит параллель между созданием детских книг и древних легенд. Настоящим исследованием было подтверждено, что первостепенное значение в его творчестве имеет игра как прямой потомок архаических ритуалов. В этой связи можно также с уверенностью говорить о выраженном терапевтическом аспекте творчества Амонда.

Если в произведениях Д.У. Джонс интертекстуальные элементы нередко задействуются в контексте ироничного цитирования, пародии и загадывания шарад, то Д. Амонд выстраивает вокруг них центральные сюжетные линии и глубоко, серьезно переосмысляет. Так, всесторонний анализ романа «Скеллиг» показал, что философские и эстетические воззрения У. Блейка вплетены в его ткань настолько органично, что без опоры на них произведение не смогло бы полноценно функционировать.

Подводя итог, отметим, что в ключевых характеристиках художественного метода Д.У. Джонс и Д. Амонда нашли отражение актуальные тенденции в детской литературе нового типа. Современные произведения детской литературы не вписываются в устоявшуюся

классификацию жанров, существовавшую ранее. Происходит существенное усложнение моделей повествования как вследствие жанровой размытости, так и обилия элементов интертекстуальности. Преимущественно они проявляются в форме цитирования художественного опыта предыдущих поколений, однако важность в связи с процессом взросления приобретает также использование «говорящих» имен как средств (само)идентификации. Интерес авторов вызывает изменчивое поле на границе между рационализмом и суеверием, что приводит к возникновению новых моделей взаимодействия реалистического и фантастического. Одной из тенденций является очеловечивание магических фигур, частичное или полное развенчание представлений об их всемогуществе. Фантастические персонажи выписаны в реалистическом ключе, имеют узнаваемые типажи, дурные привычки и мелкие слабости, не отстоят от окружающего мира и не отделяют себя от него.

Выделенные особенности позволяют отнести прозу исследуемых авторов к разряду детской интеллектуальной литературы. Художественная проза Д.У. Джонс и Д. Амонда представляет собой самобытное и многогранное явление не только в британской, но и в мировой детской литературе, и дальнейшее изучение их творчества становится перспективной задачей для литературоведов.

Есть также все основания полагать, что будет развиваться понимание категории фантастического. Особый интерес представляет ее изучение в других языках искусства, перформативность которого становится все выше. Перформативный подход часто более понятен детям, чем традиционно закодированная система языковых знаков. Неслучайно произведения Д.У. Джонс и Д. Амонда вызвали волну сценических, кинематографических и анимационных адаптаций. В эпоху мультимедийной культуры оригинал и его новые версии образуют единый комплекс, сложные связи внутри которого могли бы составить перспективу исследования.

Библиография

Теоретические труды:

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Учеб. пособие для студентов пед. ВУЗов. — М.: Академия, 2005. — 576 с.
2. Арзамасцева И.Н. Русская книга для «маленького Сенеки»: заметки историка детской литературы // Неприкосновенный запас, 2008. — №2 (58). — С. 145–153.
3. Базен А. За «нечистое» кино: в защиту экранизаций // Что такое кино? / пер. В. Божовича и И. Эпштейн. — М.: Искусство, 1972. — С. 122–145.
4. Барышева С.Г. Детская книга в контексте современной западной массовой культуры // Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. — Екатеринбург: УрГПУ, 2010. — С. 80–85.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Худож. литература, 1975. — 564 с.
6. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Болгаров, В. Кожинов. — М.: Худож. литература, 1986. — 543 с.
7. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — 384 с.
8. Брауде Л.Ю. Ханс Кристиан Андерсен: Кн. для учащихся. — 3-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1987. — 143 с.
9. Бюлер К. Очерк духовного развития ребенка / пер. А. Альтшулер, К. Выгодской и В. Морейно. — М.: Работник просвещения, 1930. — 222 с.
10. Васильева Т.Н. Поэтическое творчество В. Блейка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Л., 1971. — 40 с.
11. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 648 с.
12. Выготский Л.С. Психология развития ребенка. — М.: Смысл, 2005. — 512 с.

13. Гегель Г.В.Ф. Наука логики // Энциклопедия философских наук. Т.1 / вступ. ст., прим. Е.П. Ситковского. — М.: Мысль, 1975. — 452 с.
14. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / под науч. ред. А.П. Ураковой. — СПб.: ИД «Петрополис», 2014. — 412 с.
15. Гульцев А.И. Современная детская литература Великобритании: историко-культурологические аспекты: дис. ... канд. культурол. наук. — М., 2002. — 206 с.
16. Демурова Н.М. Английская детская литература 1740–1870 гг.: дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1983. — 443 с.
17. Демурова Н.М. «Наставница» Сары Филдинг: У истоков нового направления в англ. лит. // Художественное произведение в литературном процессе: на материалы литературы Англии: межвузовский сборник научных трудов / редкол.: Н.П. Михальская и др. — М.: МГПИ, 1985. — С. 44–56.
18. Дунаевская Е.С. Литературные сказки Эдит Несбит: поэтика в контексте традиции // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. Аспирантские тетради. — СПб., 2008. — № 29 (65). — С. 122–125.
19. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
20. Жерновникова О.В. Философские и эстетические взгляды В. Блейка // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. Аспирантские тетради. — СПб., 2008. — № 28 (63). Ч.1: Общественные и гуманитарные науки. — С.100–104.
21. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 408 с.
22. Зарубежная детская литература: Учебник для студентов библиотечного факультета Института культуры / Сост. И.С. Чернявская. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Просвещение, 1982. — 559 с.

23. Иванкива М.В. Проблема детства и искусства в творчестве Д.М. Барри рубежа веков (1890-1920): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2009. — 19 с.
24. Идлис Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2006. — 40 с.
25. Ионкис Г.Э. Редьярд Киплинг // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч.1. А–Л / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997. — С. 363–370.
26. Кайуа Р. В глубь фантастического / пер. Н. Кисловой. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — 280 с.
27. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / пер. А. Руткевича // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М.: Политиздат, 1990. — С. 24–100.
28. Катарский И.М. Рескин // История английской литературы / под ред. И.И. Анисимова, А.А. Елистратовой и др. — Т. III. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — С. 114–134.
29. Ковтун Е.Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: материалы Международной научной конференции 21-23 марта 2006 г. — М.: МГУ, 2007. — С. 20–38.
30. Колотов А.А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сборник материалов конференции (30 сентября 2011 г.). — Краснодар, 2011. — С. 37–41.
31. Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман: опыт исследования / Отв. редактор Е.А. Цурганова. — М.: Наука, 1990. — С. 127–154.

32. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. — Пенза: ФГБОУ ВПО Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского, 2012. — №27. — С. 308–310.
33. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, Терра-Книжный клуб, 1999. — 392 с.
34. Линдстен К.Э. Астрид Линдгрэн и шведское общество // Неприкосновенный запас / пер. А. Поливановой. — №1 (21), 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/lind.html> (дата обращения 22.02.2018).
35. Лозовик Е.В. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2015. — 189 с.
36. Локк Дж. Что изучать джентльмену // Сочинения в трех томах: Т. 3. — М.: Мысль, 1988. — С.407–614.
37. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Т.3. Ученые Записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 181. — Тарту, 1967. — С.130–145.
38. Лукманова О.Б. Жанровое своеобразие литературных сказок Джорджа Макдональда: дис. ... канд. филол. наук. — Нижний Новгород, 2012. — 226 с.
39. Луков В.А. Шарль Перро // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч.2. М–Я / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997. — С. 133–135.
40. Луков В.А. Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. — №1, 2010. — С. 96–103.
41. Мамычева Д.И. Трансформации категорий «детство» и «взрослость» в современной культуре // Общество. Среда. Развитие. — СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2010. — №3. — С. 75–80.

42. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — Челябинск: Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2012. — №10. — С. 254–269.
43. Михальская Н.П. История английской литературы. — М.: Академия, 2009. — 480 с.
44. Михальская Н.П. Чарльз Диккенс // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. Слов. В 2 ч. Ч. 1. А–Л / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: учеб. Лит., 1997. — С. 276–286.
45. Морозов И.А. «Физиология» игры (к анализу метафоры «игра как живой организм») // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / отв. ред. член-корр. РАН Н.Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2006. — С. 42–59.
46. Мязотс О.Н. Астрид Линдгрен в стране большевиков. Неприкосновенный запас, №1 (21), 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/miae.html> (дата обращения 22.02.2018)
47. Одышева А.С. Репрезентация детства в английской литературе // Вестник Тюменского государственного университета. — Тюмень: ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет», 2011. — №1. — С. 214–220.
48. Павлухина О.В. Мифическое и магическое в современной британской детской литературе: дис. ... канд. филос. наук. — СПб., 2014. — 195 с.
49. Пиаже Ж. Суждение и рассуждение ребенка. — СПб.: СОЮЗ, 1997. — 288 с.
50. Прейер В.Т. Душа ребенка: Наблюдения над духовным развитием человека в первые годы жизни / Пер. с 7-го нем. изд. / Под ред. В.Ф. Динзе. — СПб., 1912. — 299 с.
51. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2006. — 128 с.

52. Протасова М.Е. Литературная сказка Дж. Макдональда: проблематика и поэтика: автореф. ... дис. канд. филол. наук. — Воронеж, 2010. — 20 с.
53. Протасова М.Е. Романтическая традиция в сказках Джорджа Макдональда // Вестник Тамбовского университета. — Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. — № 10 (66). Сер.: Гуманитарные науки. — С. 72–76.
54. Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй / пер. Ю.А. Добровольской. — М.: Прогресс, 1978. — 216 с.
55. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Педагогические сочинения: В 2-х т. / под ред. Г.Н. Джибладзе, сост. А.Н. Джуринский. Т. 1. — М.: Педагогика, 1981. — 656 с.
56. Скуратовская Л.И. Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX-начала XX века: дис. ... д-ра филол. наук. — Днепропетровск, 1991. — 507 с.
57. Смирнов И.Н. Фантастическое как (сверх)жанр // Новый филологический вестник. — М.: ООО «Издательство Ипполитова», 2007. — Том 5, №2. — С. 19–33.
58. Соловьев В.С. Предисловие <к повести А.К. Толстого «Упырь»> // Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 608–613.
59. Станиславский А.Р. Адаптация и перевод: от интермедиальности к междисциплинарности // Гуманитарные научные исследования. №12, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2015/12/13241> (дата обращения: 28.09.2017).
60. Суворкина Е.Н. «Век ребенка» в век ребенка: культурологическая концепция Э. Кей // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. — № 37–1. — С. 109–113.

61. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. — 136 с.
62. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.
63. Федяева Т.А. Отражения: западно-европейская и русская литература — XX–XXI век. — СПб.: ИД «Петрополис», 2015. — 216 с.
64. Фрейд З. Введение в психоанализ. — М.: Эксмо-Пресс, 2017. — 608 с.
65. Хализев В.Е. Теория литературы. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2004. — 405 с.
66. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д.Э. Харитоновича. — М.: Прогресс – Традиция, 1997. — 416 с.
67. Храповицкая Г.Н. Ханс Кристиан Андерсен // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. А–Л / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997а. — С. 17–21.
68. Храповицкая Г.Н. Астрид Линдгрэн // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. А–Л / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997б. — С. 441–442.
69. Чарская-Бойко В.Ю., Иванкива М.В. Иллюстрации в детской литературе: опыт интермедиального анализа // Детские чтения. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2014. — №2 (006). — С. 220–232.
70. Черноземова Е.Н. // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 2. М–Я / под ред. Н.П. Михальской. — М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997. — С. 323–325.
71. Честертон Г.К. Джордж Макдональд и его работа, 1901 [Электронный ресурс] // Гилберт Кийт Честертон [www.chesterton.ru]. URL: <http://www.chesterton.ru/essays/0075.html> (дата обращения 20.12.2016).

72. Честертон Г.К. Льюис Кэрролл // Льюис Кэрролл: Дневник путешествия в Россию в 1867 г., или Русский дневник. Статьи и эссе о Льюисе Кэрролле. — СПб.: Крига, 2013. — С. 83–89.
73. Честертон Г.К. По ту сторону зеркала // Льюис Кэрролл: Дневник путешествия в Россию в 1867 г., или Русский дневник. Статьи и эссе о Льюисе Кэрролле. — СПб.: Крига, 2013. — С. 90–93.
74. Шайтанов И.О. Историческая поэтика А.Н. Веселовского: сравнительный метод // Знание. Понимание. Умение. — 2007. — №3. — С. 170–173.
75. Шамсутдинова Н.З. «Магический» реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: автореферат дис. ... канд. филол. наук 10.01.03. — М., 2008. — 22 с.
76. Шаров А.И. Волшебники приходят к людям: Книга о сказке и сказочниках. — 2-е изд., доп. — М.: Детская литература, 1979. — 382 с.
77. Шаршун С.И. Магический реализм // Числа. — Париж: Cahiers de l'Etoile, 1932. — № 6. — С. 229–231.
78. Щеглова С.Н. Как изучать детство? Социологические методы исследования современных детей и современного детства. — М.: ЮНПРЕСС, 2000. — 72 с.
79. Эльконин Б.Д. Кризис детства и основания проектирования форм детского развития // Вопросы психологии. — М.: ООО «Вопросы психологии», 1992. — №3–4. — С. 7–13.
80. Эпштейн М.Н. Информационный взрыв и травма постмодернизма // Постмодерн в России. Литература и теория. — М.: Изд-во Р. Элинина, 2000. — С. 34–52.
81. Юнг К.Г. Архетип и символ / пер. А. Руткевича. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
82. Юнг К.Г. Критика психоанализа. — СПб.: Академический Проект, 2000. — 304 с.

83. Becher D. Enchanting Children. Magic, Religion and Science in Children's Literature. — Leipzig: Uni Leipzig, 2015. — 319 S.
84. Beckett S.L. Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives. — New York/Abingdon: Routledge, 2009. — 360 p.
85. Bergsten S. Mary Poppins and Myth. — Stockholm: Almqvist and Wiskell International, 1978. — 79 p.
86. Bixler P. The Secret Garden "Misread": The Broadway Musical as Creative Interpretation // Annual of the Modern Language Association Division on Children's Literature and the Children's Literature Association / F. Butler et al. (ed.). — Vol. 22. — New Haven: Yale UP, 1994. — P. 101–123.
87. Bode A. Das Hexenbild in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1950 // Culture et humanité: Hommage à Elisabeth Genton. Textes réunis par Philippe Alexandre. — Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2008. — S.223–243.
88. Bodmer G.R. Approaching the Illustrated Text // Teaching children's literature: Issues, pedagogy, resources / G.E. Sadler (ed.). — New York, 1992. — P. 72–79.
89. Bottigheimer R.B. Fairy Tales and Folk-Tales // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York: Routledge, 1996. — P. 148–162.
90. Butler Ch. Film Adaptation: *The Case of The Secret Garden* // Children's Literature Studies: A Research Handbook / M.O. Grenby, K. Reynolds (ed.). — New York: Palgrave MacMillan, 2011. — P. 195–205.
91. Coleridge J. Preface // Coleridge S. Phantasmion: A Fairy Tale [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/phantasmionfairy00colerich> (дата обращения 11.05.2017).

92. Collingwood R.G. *The Philosophy of Enchantment: Studies in Folktales, Cultural Criticism, and Anthropology*. — Oxford: Oxford University Press, 2007. — 400 p.
93. Dahl E. *Die Entstehung der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England*. — Paderborn: Schöningh, 1986. — 350 S.
94. Darton Harvey F.J. *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*. — Oxford: Brian Alderson, 1932. — 359 p.
95. Desmet M. *Babysitting the Reader: Translating English Fiction Narrative for Girls into Dutch (1946–1995)*. — London: Peter Lang, 2007. — 352 p.
96. Doderer K. *Kinder- und Jugendliteratur // Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen-, Länder- u. Sachartikel zu Geschichte u. Gegenwart d. Kinder- u. Jugendliteratur in 3 Bänden. Band 1, A–H*. — Weinheim: Beltz Verlag, 1977.
97. Egoff S. *Thursday Child: Trends and Patterns in Contemporary Children's Literature*. — Chicago: ALA Editions, 1981. — 323 p.
98. Ellis A. *A History of Children's Reading and Literature*. — Oxford: Oxford University Press, 1969. — 400 p.
99. Ewers H.-H. *Einleitung // Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Eine Textsammlung. / H.-H. Ewers (Hg.)*. — Stuttgart: Reclam, 1984. — S. 7–59.
100. Ewers H.-H. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches // Children's Literature and Culture. Book 62*. — New York: Routledge, 2009. — 196 p.
101. Ewers H.-H. *German Children's Literature from the Eighteenth to the Twentieth Century // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.)*. — New York: Routledge, 1996. — P. 727–735.
102. Ewers H.-H. *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. — 2. Auflage. — Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. — 267 S.
103. Ewers H.-H. *Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung //*

- Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Band 1. / G. Lange (Hg.). — Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000. — S. 2–16.
104. Fadiman C. Children's Literature [Электронный ресурс]. URL: <http://global.britannica.com/art/childrens-literature> (дата обращения 12.02.2016).
105. Falconer R. The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership. — New York/Abingdon: Routledge, 2009. — 280 p.
106. Faris W.B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. — Nashville: Vanderbilt UP, 2004. — 323 p.
107. Ferguson P.-T. Introduction // Phantasmion: A Fairy Tale / Coleridge S. — Rock Island: Necropolis Press, 2013. — P. ix–xi.
108. Freund W. Einführung in die phantastische Literatur // Phantastische Geschichten / W. Freund (ed.). — Stuttgart: Reclam, 1982. — S. 75–92.
109. Frongia T. Good Wizard/Bad Wizard: Merlin and Faust Archetypes in Contemporary Children's Literature // Merlin Versus Faust Contending Archetypes in Western Culture / C. Spivack (ed.). — Lewiston/New York: Edwin Mellen Press, 1993. P. 65–93.
110. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — 456 p.
111. Grenby M.O. Children's Literature. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. — 272 p.
112. Gymnich M. Merlins Nachfahren. Die Figur des Zauberers in der britischen und amerikanischen Kinder- und Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts // Pinocchios Freunde: All-ages-Literatur: Phantastische Texte als grenzüberschneidende Lektüre / M. Bonacker (Hg.). — Trier: WVT, 2007. — S. 101–116.
113. Haas G., Klingberg G., Tabbert R. Phantastische Kinder- und Jugendliteratur // Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3. Aufl. / G. Haas (Hg.). — Stuttgart: Reclam, 1984. S. 267–295.
114. Horn W., Whit Marshall J., Rourke G.D. The Forgotten Hermitage of Skellig Michael. Berkeley: University of California Press, 1990 [Электронный

ресурс]. UC Press E-Books Collection, 1982-2004. URL: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1d5nb0gb&brand=ucpress> (дата обращения 20.05.2017).

115. Hunt P. Editor's Preface // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York: Routledge, 1996. — P. x–xi.

116. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. — London/New York: Routledge, 2006. — 232 p.

117. Kaminski W. Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. — München: Beltz, 1998. — 152 S.

118. Klingberg G. Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung. — Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1973. — 143 S.

119. Labouvie E. Hexenspek und Hexenabwehr. Volksmagie und volkstümlicher Hexenglaube // Hexenwelten. Magie und Imagination / R. van Dülmen (Hg). — Frankfurt/Main: Fischer, 1987. — S. 49–93.

120. Lam S. Revising the Fairytale: Charles Kingsley's *The Water Babies* / The Victorian Web [Электронный ресурс]. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/kingsley/waterbabies.html> (дата обращения 10.05.2017)

121. Lesnik-Oberstein K. Defining Children's Literature and Childhood // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York: Routledge, 1996. — P. 15–30.

122. Lewis C.S. Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to Be Said // Of This and Other Worlds / W. Hooper (ed.). — London: Collins, 1982. — P. 71–75.

123. Lindauer T. But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland. — Marburg: Tectum Verlag, 2012. — 424 S.

124. Lypp M. Asymmetrische Kommunikation als Problem moderner Kinderliteratur // Literatur für viele 1. Studien zur Trivallliteratur und

- Massenkommunikation im 19. und 20. Jahrhundert / A. Kaes, B. Zimmermann (Hg.). — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. — S. 165–171.
125. Maier K. Jugendliteratur: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. 10. Aufl. — Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 1993. — 341 S.
126. Marzin F. Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie / Europäische Hochschulschriften – Reihe 1. — Frankfurt: Peter Lang, 1982. — 249 S.
127. McQuail J. Passion and Mysticism in William Blake // *Modern Language Studies* 30.1. — P. 121–134.
128. Meissner W. Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. — Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1989. — 313 S.
129. Mendlesohn F. *Rhetorics of Fantasy*. — Middletown: Wesleyan, 2008. — 336 p.
130. Nikolajeva M. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. — New York/London: Garland, 1996. — 239 p.
131. Nikolajeva M. What do We Translate When We Translate Children's Literature // *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature* / S. Beckett, M. Nikolajeva (ed.). — Lanham: Scarecrow, 2006. — P. 277–298.
132. Noelling-Schweeres C. "Hei hopp, was ist das fuer ein Leben!" Astrid Lindgren's "Pippi Langstrumpf" // *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* / B. Hurrelmann (Hg.). — Frankfurt am Main, 1995. — S. 69–89.
133. Norton D.E, Norton S.E. *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*. 8th ed. — Boston: Pearson, 2010. — 640 p.
134. Petzold D. Fantastische Literatur des 'Golden Age of Children's Literature' und ihr Einfluss auf heutige fantastische Kinder- und Jugendliteratur // *Beiträge Jugendliteratur und Medien. Beiheft. Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur* / J. Knobloch, G. Stenzel (Hg.). — Weinheim: Juventa, 2006. — S. 52–63.
135. Petzoldt L. Das Bild der Hexe in der populären narrativen Tradition des 19. Jahrhunderts. Zur Wirkungsgeschichte des „Malleus maleficarum“ // *Hexen*.

- Historische Faktizität und fictive Bildlichkeit / M. George, A. Rudolph (Hg.) — Dettelbach, 2004. — P.75–91.
136. Postman N. The Disappearance of Childhood. — New York: Vintage/Random House, 1994. — 177 p.
137. Rahn S. Rediscoveries in Children's Literature // Children's Literature and Culture. Book 2. — New York: Routledge, 1995. — 222 p.
138. Rank B. Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur // Zauberland und Tintenwelt / J. Knobloch, G. Stenzel (Hg.). — Weinheim: Juventa, 2006. — S. 11–27.
139. Rank B. Phantastische Kinder- und Jugendliteratur // Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch / G. Lange (Hg.). — Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2011. — S. 168–192.
140. Reynolds K. Children's Literature in the 1890s and the 1990s. — Plymouth: Northcote House Publishers, 1994. — 400 p.
141. Reynolds K. Modern Children's Literature: An Introduction. — Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005. — 288 p.
142. Richter D. Kindheit // Pädagogik-Lexikon / G. Reinhold, G. Pollak, H. Heim (Hg.). — München/Wien: Oldenburg Verlag, 1999. — S. 293–297.
143. Rose J. The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction. — London: Macmillan, 1984. — 181 p.
144. Do Rozario, R.-A. Fantastic Books: The Gothic Architecture of Children's Books // The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders / A. Jackson et al. (ed.) / Children's Literature and Culture. — Book 43. — Abingdon: Routledge, 2008. — P. 209–227.
145. Schikorsky I. Schnellkurs. Kinder- und Jugendliteratur. — Köln: Dumont, 2003. — 192 S.
146. Scholz A.-M. From Fidelity to History: Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century // Transatlantic Perspectives. — Book 3. — New York: Berghahn Books, 2015. — 252 p.

147. Smith L. Real Gardens with Imaginary Toads: Domestic Fantasy // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York: Routledge, 1996. — P. 292–300.
148. Steege D. Doctor Dolittle and the Empire: Hugh Lofting's Response to British Colonialism // The Presence of the Past in Children's Literature / A. Lawson Lucas (ed.). — Westport: Greenwood Publishing, 2003. — P. 91–97.
149. Steinberg M. Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. — 314 p.
150. Stephan I. Kunstepoche // Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart / W. Beutin, K. Ehlert et al (Hgg.). — Stuttgart: Metzler, 2008. — S. 154–200.
151. Townsend Rowe J. A Sense of Story. Essays on Contemporary Writers for Children. — London: Longman, 1971. — 216 p.
152. Townsend Rowe J. British Children's Literature: A Historical Overview // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York: Routledge, 1996. — P. 676–687.
153. Waller A. Constructing Adolescence in Fantastic Realism. — New York: Routledge, 2010. — 240 p.
154. Westin B. The World of Children's Literature: The Nordic Countries // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — New York, 1996. — P. 691–701.
155. Wilkending G. Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg. Bilderbuch, Kinderlyrik, Märchen und Phantastik // Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur / R. Wild (Hgg.). — Stuttgart: Metzler, 2008. — S.189–194.
156. Wolfe G.K. Evaporating Genre: Strategies of Dissolution in the Post-modern Fantastic // Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation / V. Hollinger, J. Gordon (ed.). — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. — P. 11–29.

Исследования творчества Д.У. Джонс и Д. Амонда:

157. Артамонова К.Г. Трансформация жанровых границ литературной сказки и фэнтези в творчестве Дианы Уинн Джонс: дис. ... канд. филол. наук 10.01.03. — М., 2013. — 210 с.
158. Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма: дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 2011. — 180 с.
159. Anderson G.-N. Skellig // British Theatre Guide [Электронный ресурс]. URL: <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/skelligsage-rev> (дата обращения 11.07.2017)
160. Billington M. Skellig // The Guardian, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2003/dec/04/theatre4> (дата обращения 10.07.2017).
161. Brennan G. The Game Called Death: Frightening Fictions by David Almond, Philip Gross and Lesley Howarth // Frightening Fiction / Contemporary Classics of Children's Literature. — New York/London: Continuum, 2001. — P. 92–128.
162. Bullen E., Parsons E. Risk and Resilience, Knowledge and Imagination: The Enlightenment of David Almond's *Skellig* // Children's Literature. — Baltimore, 2007. — Vol. 35. — P. 127–144.
163. Butler Ch. Four British Fantasists. Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper. — Oxford: Scarecrow Press, 2006. — 322 p.
164. Butler Ch. Now Here: Where Now? Magic as Reality and as Metaphor in the writing of Diana Wynne Jones // Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom, 2002. — Vol. 1. — P. 66–78.
165. Butler Ch. Reflecting on *Reflections* / Reflections: On the Magic of Writing. — Oxford: Greenwillow Books, 2012. — P. xii–xix.

166. Chelioti E. The Secular Angel in Contemporary Children's Literature: David Almond, Philip Pullman, and Cliff McNish. Thesis ... Doctor of Philosophy. — Birmingham, 2013. — 257 p.
167. Commire A. Diana Wynne Jones // Something about the author. — Detroit: Gale, 1976. — Vol.9. — P. 116–118.
168. Crowe E.A. The Wit and Wisdom in the Novels of Diana Wynne Jones. Thesis ... Master of Arts. — Brigham Young University, 2005. — 66 p.
169. Crown S. A Life in Writing: David Almond // The Guardian, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2010/aug/21/david-almond-skellig-writing-books> (дата обращения 23.03.2017).
170. David Almond — Skellig // BBC Radio 4 Bookclub [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01npb1b> (дата обращения 07.07.2017).
171. Gaiman N. Foreword // Reflections: On the Magic of Writing. — Oxford: Greenwillow Books, 2012. — P. vii–xi.
172. Gardner L. Skellig // The Guardian, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/05/skellig-review> (дата обращения 06.06.2017).
173. Ghaeni Z. Presentation of the Hans Christian Andersen Awards 2010 // International Board on Books for Young People [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ibby.org/index.php?id=1144> (дата обращения 10.10.2015).
174. Graeber L. Skellig / Spare Time: For Children, for March 11-17 // New York Times, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2011/03/11/arts/spare-times-for-children-for-march-11-17.html> (дата обращения 10.06.2017).
175. Jones N. David Almond: “Story Is a Kind of Redemption” // The Telegraph, 2008 [Электронный ресурс]. URL:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3562549/David-AlmondStory-is-a-kind-of-redemption.html> (дата обращения 12.12.2016).

176. Judd J. School Test Mania “Killing Pupils’ Creativity”, 1999 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent.co.uk/news/school-test-mania-killing-creativity-pupils-1106482.html> (дата обращения 01.02.2018).

177. Latham D. David Almond: Memory and Magic. — New York: Scarecrow Press, 2006. — 168 p.

178. Latham D. Magical Realism and the Child Reader: The Case of David Almond’s *Skellig* // The Looking Glass: New Perspectives on Children’s Literature, 2006. — Vol. 10, issue 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/95/79>.

179. Lucyk A. “A Personal Odyssey”: Contrapuntal Heroism in the Works of Diana Wynne Jones. Thesis ... Master of Arts. — University of Regina, 2014. — 95 p.

180. Mendlesohn F. Diana Wynne Jones: The Fantastic Tradition and Children’s Literature. — New York: Routledge, 2005. — 242 p.

181. O’Reilly E. David Almond // British Council, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://literature.britishcouncil.org/writer/david-almond> (дата обращения 25.04.2016).

182. Priest C. Diana Wynne Jones Obituary // The Guardian, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/mar/27/diana-wynne-jones-obituary> (дата обращения 12.02.2017).

183. Richards L. Interview with David Almond // January Magazine, 2002 [Электронный ресурс]. URL: <https://januarymagazine.com/profiles/almond.html> (дата обращения 10.05.2017).

184. Rosenberg T. Magical Realism and Children's Literature: Diana Wynne Jones's *Black Maria* and Salman Rushdie's *Midnight's Children* as a test case // *Explorations into Children's Literature*. — 2001. — Vol. 11, issue 1. P. 14–25.
185. Rumbold M. Playing with Fantasy: How Diana Wynne Jones Pushes Back the Boundaries of the Genre. Thesis ... Master of Arts. — Macquarie University, 1995. — 145 p.
186. Spencer Ch. To the Heart of a Children's Classic // *The Telegraph*, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3607881/To-the-heart-of-a-childrens-classic.html> (дата обращения 29.06.2017).
187. Spring K. A Hit from a Myth // *The Guardian*, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://literature.britishcouncil.org/writer/david-almond> (дата обращения 25.06.2017).
188. Stewart S.L. David Almond's *Skellig*: "A New Vista of Contemplation?" // *Children's Literature in Education*. — 2009. — Vol. 40. — P. 306–319.
189. The 100 Most Powerful People in British Culture: 61–80 // *The Telegraph*, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/3672619/The-100-most-powerful-people-in-British-culture-62-80.html> (дата обращения 24.06.2017).
190. Tucker N. Diana Wynne Jones: The Child in Time // *The Independent*, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/diana-wynne-jones-the-child-in-time-113749.html> (дата обращения 23.10.2016).
191. Webb C. "Change the Story, Change the World": Witches/Crones as Heroes in Novels by Terry Pratchett and Diana Wynne Jones // *Explorations into Children's Literature*. — 2006. — Vol. 16, issue 2. — P. 156–161.
192. West D. Sky One Sets Three Major HD Series // *Digital Spy*, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.digitalspy.com/tv/news/a91895/sky-one-sets-three-major-hd-series/> (дата обращения 06.06.2017).

193. Whetstone D. Review: Skellig, The Sage Gateshead // The Journal, 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thejournal.co.uk/culture/music/review-skellig-the-sage-gateshead-4494374> (дата обращения 12.08.2017)

Справочные издания

194. Алексеев С.Т., Володихин Д.М. Фэнтези [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет [www.krugosvet.ru]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/FENTEZI.html (дата обращения 21.01. 2017).

195. Зарубежные детские писатели в России. Библиографический словарь / под общ. ред. И.Г. Минераловой. 2-е изд., стереотип. — М.: Флинта, Наука, 2011. — 520 с.

196. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. — М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2001. — 1600 с.

197. The Encyclopedia of Fantasy / J. Clute, J. Grand (ed.). — London: Orbit Books, 1997. — 832 p.

198. International Companion Encyclopedia of Children's Literature / P. Hunt (ed.). — London: Routledge, 1996. — 919 p.

Художественные тексты:

199. Амонд Д. Небоглазка / пер. М. Сокольской. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 224 с.

200. Амонд Д. Скеллиг / пер. О. Варшавер. — М.: Иностранка, 2004. — 220 с.

201. Андерсен Х.К. Сказки, истории / сост. Л. Брауде. — М.: Просвещение, 1987. — 278 с.

202. Блейк У. Песни Невинности и Опыта. — СПб.: Северо-запад, 1993. — 271 с.

203. Гауф В. Сказки, рассказанные на ночь / пер. Н. Касаткиной и др. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2015. — 672 с.
204. Гомер. Одиссея / Пер. В.В. Вересаева // Илиада; Одиссея / сост., авт., вступ. и коммент. А.А. Тахо-Годи. — М.: Просвещение, 1987. — С. 153–307.
205. Гофман Э.Т.А. Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2016. — 736 с.
206. Гримм В., Гримм Я. Братья Гримм. Сказки / пер. Г.Н. Петникова. — Минск: Беларусь, 1983. — 432 с.
207. Джонс Д.У. Ловушка для волшебников / пер. В. Полищук. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 416 с.
208. Джонс Д.У. Моя тетушка — ведьма / пер. А. Бродоцкой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013а. — 320 с.
209. Джонс Д.У. Рыцарь на золотом коне / пер. А. Бродоцкой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013б. — 544 с.
210. Джонс Д.У. Ходячий замок / пер. А. Бродоцкой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013в. — 448 с.
211. Диккенс Ч. Рождественские повести / пер. Т. Озерской, М. Лорие. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 237 с.
212. Кингсли Ч. Дети воды / пер. А. Веркина. — М.: Книжный клуб Книговек, 2016. — 376 с.
213. Киплинг Р. Книга джунглей. Вторая книга джунглей / пер. Е. Чистяковой-Вэр // Книга джунглей. — М.: Эксмо, 2005. — С. 349–636.
214. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье / пер. Н.М. Демуровой, С.Я. Маршака и др. — Петрозаводск: Карелия, 1979. — 248 с.
215. Линдгрэн А. Все о Пеппи Длинныйчулок / пер. Л. Лунгиной, Л. Брауде. — М.: АСТ, Астрель, 2011. — 480 с.
216. Линдгрэн А. Три повести о Малыше и Карлсоне / пер. Л. Лунгиной. — Н. Новгород: СММ, 1993. — 384 с.

217. Лофтинг Х. Приключения Доктора Дулиттла. Путешествия Доктора Дулиттла / пер. С. Мещерякова. — М.: Сигма-F, 1992. — 282 с.
218. Макдональд Дж. Золотой ключ / пер. К.М. Королева // Если. — 1994. — №8. — С. 71–79.
219. Макдональд Дж. Принцесса и гоблин / пер. А. Фредерикса. — СПб.: Северо-запад, 2015. — 224 с.
220. Макдональд Дж. Страна Северного Ветра / пер. О. Антоновой. — М.: Центр «Нарния», 2005. — 364 с.
221. Маркес Г.Г. Очень старый человек с большими крыльями / пер. А. Ещенко // Современная фантастика: Повести и рассказы сов. и зарубеж. писателей / сост. В. Бабенко. — М.: Книжная палата, 1988. — С. 640–646.
222. Перро Ш. Сказки матушки Гусыни. — Л.: Лира, 1990. — 464 с.
223. Рескин Д. Король золотой реки / пер. А. Слобожана // Сказки английских писателей. — СПб.: Васильевский остров, 1992. — С.5–30.
224. Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно / пер. К.М. Королева. — М.: АСТ, 2014. — 320 с.
225. Трэверс П. Мэри Поппинс и дом по соседству / пер. И. Родиной // Мэри Поппинс в парке. — М.: Астрель, 2002. — С. 267–354.
226. Уайлд О. Гранатовый домик / пер. К.И. Чуковского и др. — М.: АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2011. — 256 с.
227. Уайлд О. Кентервильское привидение / пер. В.В. Чухно // Стихи, афоризмы и парадоксы. — М.: Эксмо, 2009. — С. 269–301.
228. Уилсон Ж. Лили сама по себе / пер. И.А. Шишковой. — М.: Эксмо, 2015. — 280 с.
229. Уилсон Ж. Разрисованная мама / пер. Е.М. Клиновой. — М.: Росмэн, 2005. — 384 с.
230. Честертон Г.К. Лепанто / пер. А.Я. Сергеева // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы / сост. Л.Е. Черкасский, В.С. Муравьев. — М.: Наука, 1985. — С. 280–283.

231. Almond D. 2010 Hans Christian Andersen Author Award // Cape Librarian. — Capetown: Western Cape Government, 2011a. — Vol. 55, Iss. 1. — P. 12–13.
232. Almond D. Heaven Eyes. — London: Hodder Children's Books, 2007. — 224 p.
233. Almond D. Kit's Wilderness. — London: Hodder Children's Books, 2008. — 240 p.
234. Almond D. My Name Is Mina. — London: Hodder Children's Books, 2011b. — 304 p.
235. Almond D. "The Necessary Wilderness" // The Lion and the Unicorn, 2011c. — Vol. 5. — P. 107–111.
236. Almond D. Skellig. — London: Hodder Children's Books, 2013. — 176 p.
237. Coleridge S. Phantasmion: A Fairy Tale [Электронный ресурс] // Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music [<https://archive.org>]. URL: <https://archive.org/details/phantasmionfairy00colerich> (дата обращения 11.05.2017).
238. Jones D.W. Black Maria. — London: Methuen Children's Books, 1991. — 224 p.
239. Jones D.W. Reflections: On the Magic of Writing. — Oxford: Greenwillow Books, 2012. — 400 p.
240. Jones D.W. The Tough Guide to Fantasyland: The Essential Guide to Fantasy Travel. — New York: Firebird, 2006. — 256 p.
241. Nesbit E. Fairy Stories / Foreword by Naomi Lewis. — London: Knight Books, 1980. — 144 p.
242. Preussler O. Die kleine Hexe. — Stuttgart: K. Thienemanns Verlag, 1970. — 128 S.

В Приложениях в форме тезауруса показаны лингвистические и стилистические средства, используемые для моделирования фантастического дискурса в творчестве Д.У. Джонс и Д. Амонда. Выделяются повторяющиеся и развивающиеся элементы, свойственные поэтике авторов. Некоторые из них функционируют на уровне лейтмотивов; многие позволяют оценить составляющие эмоциональной сферы героев и проанализировать методы проработки их характеров.

Приложение 1

Изображение магических элементов

в романе Д.У. Джонс «Моя тетушка — ведьма»

1. Репрезентация женской магии

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. "Women's ways with the virtue hoarded in the Queen <...> It's an old use of the word, meaning a certain kind of power. <...> The men gave over all the secret, indoors things to the women – on condition the main power was kept safe by just a few strong women who would work by the rules. Those are the ones we call the Queens".	— Женские дела — и благотворительная сила, заключенная в Царицах... <...> Это старинное слово, и оно просто означает определенную разновидность силы. <...> А мужчины передали все тайное, внутреннее женщинам — с тем, что основную силу получают на хранение несколько выдающихся женщин, способных соблюдать правила. Этих женщин мы и зовем Царицами.	139 / 272	Царицы должны были следовать правилам сами, но превратили их в свое основное оружие и средство манипуляции
2. "I think the car crash was some kind of illusion".	- По-моему, никакой аварии не было, а была иллюзия.	91 / 174	
3. "Are you under some sort of spell not to tell about the green box?"	- Скажи, тебя заколдовали, чтобы ты не мог ничего сказать о зеленой шкатулке, да?	92 / 175	
4. Here were all this peculiar and awful things going on, and you knew all about them and wanted to scream and yell and cry, and yet here was Aunt Maria, so gentle and cuddly and civilized that you couldn't quite believe the awful things were happening. You felt guilty just thinking about them. <...> As Aunt Maria began talking, I really began thinking something must be	Здесь творятся непостижимые ужасы, и ты обо всем знаешь и хочешь кричать, визжать, плакать — и при этом вот она, тетушка Мария, такая обходительная, приятная, воспитанная, и поверить во все эти ужасы просто невозможно. О них и думать-то стыдно. <...> Когда тетушка Мария заговорила, я всерьез подумала: наверно, это со мной что-то неладно,	142 / 277	

wrong with <i>me</i> for imagining she was wicked in the least.	раз я воображаю, будто она нехороший человек.		
5. She talked and talked. Mad and improbable as it seems, most of what she said was exactly the same as usual things. <...> I remember having a little fleeting underneath thought that the main spell Aunt Maria cast was boredom. I kept having little fleeting thoughts. They were like little jabs of sanity in a vast, numb desert of boredom, as Aunt Maria's voice went on and on. You have to listen to her. She has this way of saying, "Listen, dear! This is really interesting!" And you do, and it's always the most boring thing yet.	Она говорила и говорила. И как ни безумно, как ни невероятно – завела свою обычную шарманку. <...> Помню, у меня мелькнула мимолетная мысль: главные чары, которые насылает тетушка Мария, - это скука. У меня то и дело мелькали мимолетные мысли. Они были словно легкие уколы разума посреди бескрайней отупелой пустыни скуки, а голос тетушки Марии все бубнил и бубнил. А при этом ее надо слушать. У нее есть этакая манера говорить: «Слушай, слушай, дорогая. Это же интересно!» И приходится слушать, а это и есть само скучное.	142 / 278	
6. "The main spell is just talk, and that's quite easy, but of course you are working away underneath the talk, putting all sorts of things into people's minds and tying their thoughts into the right shape. <...> It takes time".	- Основное заклинание – просто разговор, а это очень просто, но, конечно, главная работа ведется под прикрытием разговора: ты внушаешь собеседникам все, что тебе нужно, и придаешь их мыслям необходимую форму. Со временем ты и этому научишься.	143 / 280	
7. "I think you are tired now, dear," Aunt Maria said. And I was. I went to sleep on the spot.	- Ты, наверное, устала, дорогая, - сказала тетушка Мария. Я действительно очень устала. И мгновенно заснула.	144 / 280-281	
8. "Then you'll eat it all up", she said with a little sort of smile. And I somehow had to. <...> Phyllis Forbes hadn't done anything to my feelings. She had just put a sort of transparent bag around them, so that they bulged and struggled inside where I couldn't get at them. I had to sit dutifully there eating Muesli.	- Придется тебе съесть все до крошки, - сказала она с легким подобием улыбки. И мне почему-то пришлось. <...> С моими чувствами Филлис Форбс ничего не сделала. Она просто запихнула их во что-то вроде прозрачного мешка, и там они бились и бурлили, а я не могла до них добраться. Мне надо было послушно сидеть за столом и есть мюсли.	145 / 283	
9. I got angrier and angrier, but the plastic bag held my feelings in, and all I could do was bulge about inside. <...> Yet Antony Green danced, I thought. That was to express his feelings.	Я злилась все больше и больше – но мои чувства были спрятаны в прочный полиэтиленовый мешок, поэтому я ничего не могла, только пухла изнутри. <...> А ведь Энтони Грин тоже плясал, подумала я. Чтобы выразить свои чувства.	146 / 285	
10. I think all the Mrs Urs set	Услышав его, все миссис	151 / 295-	

to work then. Pitying disapproval rolled out from them in waves. Mum went bright red instantly. They followed this up with such remorse, guilt, shame, embarrassment – the feeling you have when it’s your voice that rings out saying a dirty word – that everybody was writhing in seconds. One of the orphans near me quietly burst into tears.	Кто-то там разом принялись за дело. От них волнами стало расходиться снисходительное неодобрение. Мама немедленно побагровела. А они принялись напускать на нас еще и раскаяние, стыд, угрызения совести, неловкость – все то, что наваливается на тебя, когда в тишине гремит твой голос, произнесший нехорошее слово, - причем с такой силой, что через несколько секунд всех уже скрючило. Один сирота рядом со мной беззвучно разрыдался.	296	
11. “I vested a great deal of power in you and named you to follow me. Isn’t that enough?”	- Я ведь вложила столько стараний, чтобы ты набралась сил, и уже объявила тебя своей преемницей. Неужели этого мало?	125 / 240	Царица называет преемницу, в то время как мужчины избирают своего лидера из нескольких кандидатов.
12. “I can’t get Mum to notice Chris isn’t there! First she thought he was always just out of sight, and now she thinks we left him behind in London”. <...> “An injunction has clearly been laid on her mother. Can you think of any way she can break it?” <...> “Let’s see. She called her mother’s attention to her brother’s absence. Didn’t you, girl? And that seems to have reinforced the injunction, so the mother now believes the boy is elsewhere entirely”.	- А главное – мне никак не убедить маму, что Криса нет! Сначала она думала, его просто не видно, а теперь вообще считает, будто мы оставили его в Лондоне! <...> - Ясно, что на ее мать оказано определенное воздействие. Как ты думаешь, есть ли способ его снять? <...> - Поглядим. Она пыталась привлечь внимание матери к отсутствию брата. Не правда ли, девочка? А это, судя по всему, лишь подкрепляло воздействие, и теперь мать убеждена, будто юноша находится вообще в другом месте.	112 / 213-214	Injunction – слово из юридического дискурса: «судебный запрет», «предписание», «запретительная норма». Снова отсылка к правилам, жесткая регламентация.
13. “They usually can be broken, but this one seems uncommonly cunningly set up. I wonder why”. “Mrs Laker is extremely helpful in the house”, Miss Phelps said drily. “She’s a far better factotum than Lavinia ever was”. <...> “You have to get her to see it some way that doesn’t have direct bearing on Chris”.	- Как правило, чары можно снять, но представляется, что именно это заклятье наложено особенно хитроумно. Интересно почему. - Миссис Лейкер очень много делает по хозяйству, - сухо заметила мисс Фелпс. – В качестве прислуги она несравнимо лучше Лавинии. <...> - Заставь ее поглядеть на это каким-то косвенным образом, а не с точки зрения Криса.	113 / 214	
14. Mum is very good at understanding Aunt Maria’s polite way of saying things. It has already caused her a lot of work. <...> Mum’s obviously been not-asked to do some	Мама очень хорошо понимает вежливые способы, которыми тетюшка Мария высказывает свои пожелания. <...> Очевидно, в саду маму тоже попросили «не трудиться».	11-12 / 20-21	

gardening, too.			
-----------------	--	--	--

2. Репрезентация мужской магии

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. “Men’s ways with the power shut in the box. <...> Women allowed men the strong, out-of-doors things – provided the men put the virtue of their thoughts and ambitions into the box so that it couldn’t get loose and run wild”.	- Мужские дела – и созидательная сила, заключенная в шкатулке. <...> Женщины отдали мужчинам внешний мир на откуп при условии, что мужчины замкнут созидательную силу своих честолюбивых замыслов в эту шкатулку – они боялись, как бы эти замыслы не вышли из-под контроля и не наделали вреда.	139 / 271-272	
2. “The stuff in this box was once the birthright of every living soul in the world, you know”.	- Понимаете, вещество в шкатулке когда-то по праву принадлежало всем живым существам на свете.	139 / 273	
3. It was a flattish box, but it wasn’t a cigar box. Whatever it was made of wasn’t wood, or metal, and it was too warm to be plastic, though it sounded like plastic when I tapped it with my fingernail. Maybe it was bone. It was carved all over in patterns, swirly interlacing pictures that were coloured in every shade of green you could ever imagine – gray green, faded yellow green, bright dragon green, all greens, right through to sad dark green that was nearly black. It was wonderful. <...> It almost made sense, as if the green pictures were meant to tell you something. I almost knew what, too.	Это оказалась плоская шкатулка, а не портсигар. Из чего она сделана, не знаю, но точно не из дерева или металла, а для пластмассы она слишком теплая, хотя на звук, когда я постучала по ней ногтем, была вроде бы пластмассовая. Может, костяная. Она вся была в резных узорах – в извилистых переплетающихся картинках, раскрашенных всеми оттенками зеленого, какие только можно себе представить: серо-зеленым, блеклым желто-зеленым, ярким змеино-зеленым, всеми-всеми зелеными красками до самого грустного темно-зеленого, который почти черный. Просто чудо. <...> И в ней уже почти-почти угадывался смысл, словно зеленые картинки должны были о чем-то рассказать. И я почти-почти его угадала.	64 / 124	
4. The box was the most interesting thing I’d ever seen. It was something alive. It seemed to get more interesting the longer you looked.	Интереснее этой шкатулки я в жизни ничего не видела. Она была прямо как живая. И чем дольше смотришь, тем интереснее она становилась.	65 / 125	
5. But by that time my fingers were under the lid and the lid seemed to come up of its own accord. I think the lid was even more	Но я уже подсунула пальцы под крышку, и она поднялась – мне показалось, сама собой. По-моему, изнутри крышка была еще красивее, зеленее и	65 / 125-126	

beautifully green and complicated on the inside. <...> Whatever was inside the box started to come out at once. It wasn't quite invisible. You could tell it was bulging and billowing out of the box in clouds, fierce and determined and impatient. <...> It was all round me. The air felt thick <...> and it fizzed in a funny way in my hair and on my face. I didn't know what it was, but I could tell it was very forbidden.	затейливее. <...> То, что было в шкатулке, тут же полезло наружу. Оно было не совсем невидимое. Было заметно, как оно взбухает и валит из шкатулки облаками, буйное, напористое, нетерпеливое. <...> Оно обволокло меня со всех сторон. Воздух сгустился, <...> и он странно шипел и пузырился на лице и в волосах. Не знаю, что это было, но сразу стало понятно: оно – запретное.		
6. But the stuff coming out held it open against me as hard as if the hinges were never made to bend. I knew it was horribly dangerous stuff – or perhaps, now I think, I knew it was a terrible waste to let it all out. <...> more powerful stuff escaping the whole time.	Но то, что выходило из шкатулки, не давало ее закрыть и яростно напирало на меня, и казалось – петли у шкатулки вообще не прокручиваются. Я понимала: вещество это чудовищно опасное. Вернее, теперь мне кажется, будто я тогда понимала, что выпускать его просто так – чудовищное расточительство. <...> Все время вытекало и вытекало это могущественное вещество.	65 / 126	
7. The stuff that was out was doing all sorts of strange things. You could tell it was there because it rippled everything it touched – not like hot air ripples things, but in a way that showed it was changing the substance of the bush or a person or the earth it passed through. Chris and I got rippled furiously. Some of the stuff spiraled hugely into the sky <...> forming swirls and shapes as strange as the pictures on the box, and curlicues of nothing. Some of them were horrifying <...>. A lot were splendid and solemn.	Между тем с вытекавшим веществом творились разные странности. Куда оно летит, было сразу заметно – везде, где оно чего-то касалось, по нему проходила рябь, но не как от горячего воздуха, а так, что становилось ясно: вещество меняет саму сущность кустов, людей или земли, сквозь которые просачивается. Мы с Крисом рябили как бешеные. Часть вещества тяжелой спиралью поднялась в небо. <...> принялось складываться в смерчи и узоры, причудливые, как картинки на шкатулке, и в затейливые завитушки пустоты. Некоторые узоры были очень страшные <...>. Но много было величавых и прекрасных.	66 / 127	
8. “Covered all over with peculiar green patterns and full of something strong”.	- Вся в странных зеленых узорах и со страшно сильной штукой внутри.	92 / 176	
9. “They gave him the green box and told him he was the one who had to stay in Cranbury”.	- Тут ему вручили зеленую шкатулку и сказали, что это ему положено остаться в Кренбери.	93 / 176	Происходит сознательный отбор кандидата.
10. “They must think he can use the green box. Not many	- Видимо, они считают, будто он может пользоваться зеленой	111 / 209, 211	Силой шкатулки может пользоваться не любой

people can touch it, you know. But these are men's affairs". <...> "We need someone to handle the green box for us first".	шкатулкой. Не так много людей способны к ней прикоснуться, знаешь ли. Впрочем, все это мужские дела. <...> - Но прежде всего нам нужен кто-то, кому можно поручить зеленую шкатулку.		мужчина. Необходима «избранность» и достаточное количество собственных способностей.
11. "You know what you did, don't you, girl? You drained it half away".	- Ты знаешь, что ты наделала, девчонка? Ты развеяла половину.	111 / 211-212	
12. He opened it [the box] just a fraction so that just one strong wisp of stuff escaped and swirled around him.	Энтони Грин приоткрыл шкатулку самую малость, и из нее вырвался единственный густой завиток и закружился вокруг него.	124 / 237	Ср. с неуправляемым напором, когда шкатулку взяла Мидж. Манифестация «избранности».
13. The plastic bag was over my feelings again. <...> I thought, I was filled with the stuff from the green box – more than any of the orphans were – and I took on the power Aunt Maria had vested in Naomi. <...> So I must be strong enough to do something. I made a great effort <...> and I began to dance like Antony Green.	Мои чувства снова засунули в полиэтиленовый мешок. <...> Тут мне пришло в голову, что ведь я полна веществом из зеленой шкатулки – во мне его гораздо больше, чем в сиротах, - а еще впитала силу, которую тетушка Мария дала Наоми. <...> Значит, у меня хватит сил – хоть на что-нибудь. Я вся напряглась <...> и я заплясала, словно Энтони Грин.	146-147 / 285	
14. Antony Green took the green box out of his pocket and drummed his fingers on it. Everyone's eyes went to it. It seemed twice as bright as anything in the gray seaside air. Most of the Mrs Urs looked away rather quickly. Aunt Maria covered her face with one glove.	Энтони Грин достал из кармана зеленую шкатулку и побарабанил по ней пальцами. Все уставились на нее. В сером морском воздухе она казалась вдвое ярче всего остального. Почти все миссис Ктототам быстро отвели взгляд. Тетушка Мария прикрыла лицо перчаткой.	151 / 293	
15. <...> that strong, invisible stuff winding up and round, into the sky, wrapping itself into the fog, collecting more strength from the smooth, dark sea. <...> And we saw it all pile back at Aunt Maria and the Mrs Urs. It was gray then, and thick and heavy and full of visions. There were hundreds of them, separate ones for each lady. I saw a great gray wolf crawl through the air toward Aunt Maria. <...> I saw Elaine backing away from a gray, swirling image of Larry. <...> There were so many of them. People unhappy, desperate, guilty, bewildered, dozens for each lady.	<...> как это невидимое могучее вещество вьется кругами вверх, прямо в небо, закутывается в туман, набирается еще больше сил от гладкого серого моря. <...> И видели, как оно всей своей тяжестью накрывает тетушку Марию и всех миссис Ктототам. К этому времени оно стало серое – а еще густое, тяжелое и полное видений. Их были сотни – для каждой свои. Я видела, как огромная волчица крадется по воздуху к тетушке Марии. <...> Я видела, как Элейн пятилась от огромной бурлящей фигуры Ларри. <...> Видений было очень много. Разные люди – несчастные, отчаявшиеся, виноватые,	152 / 296-297	

	растерянные, - по десятку на каждую.		
16. Antony Green must have been talking to other people besides Christ and Mum, or maybe he saw some of the things while he was projecting himself from the mound. <...> I even saw myself. <...> I suppose Antony Green was trying to show me being got at by Aunt Maria, but he had done me like that picture in that book. <...> I knew what he was trying to do. He was trying to force the truth of what they had done on them. But I don't think it worked.	Наверное, он разговаривал с кем-то еще, кроме Криса и мамы, а может быть, видел кое-что, когда отправлял проекции из своего заточения. <...> Я видела даже саму себя. <...> По-моему, Энтони Грин хотел показать, как со мной обращалась тетушка Мария, но у него получилось похоже на картинку в альбоме, который дала мне Эстер Бейли <...>. Я понимала, чего он добивается. Он хотел показать им, что они на самом деле творили. Только, по-моему, у него не очень получилось.	152 / 297-298	
17. "Very well", he said quietly, and shut the green box with a snap. The Mrs Urs gasped. Aunt Maria froze into place. Then suddenly she did not seem to be there anymore. Antony Green turned round to me and held out the green box with something balanced on top of it. <...> It was a tiny old lady in a fox fur and a tall hat, sitting in a little tiny wheelchair. She didn't move. <...> She was hard, like a toy, but freezing cold.	- Очень хорошо, - сказал он и со щелчком захлопнул зеленую шкатулку. Миссис Ктототам ахнули. Тетушка Мария застыла на месте. А потом вдруг исчезла. Энтони Грин повернулся ко мне и протянул мне зеленую шкатулку, на крышке которой стояло что-то малюсенькое. <...> Это была крошечная-прекрошечная старушка в лисьей горжетке и высокой шляпке, сидевшая в крошечном-прекрошечном креслице-каталке. Она не шевелилась. <...> Она оказалась твердая, будто игрушка, только холодная как лед.	153 / 299	
18. "I never wanted to take the box", he said. "I know I was right. It divides people a certain way. Maybe it didn't once, but nowadays the ones who don't have it seem to think they're not proper people without it, and then they have to go to hideous lengths to prove they are. <...> So I'm going to give back what's left of it to all of you".	- Я никогда не хотел брать шкатулку, - сказал он. - И уверен, что это правильно. Она ведь разделяет людей. Может быть, когда-то и не разделяла, но в наши дни те, у кого ее нет, похоже, считают, будто без нее они какие-то неполноценные, и в результате готовы на все, лишь бы доказать обратное. <...> Поэтому, - сказал он, - я сейчас раздам то, что в ней осталось, всем вам.	157 / 306	
19. He opened the box wide, until it was flat across both his hands. The stuff in it rolled out over the square in a huge trembling whirl. A lot of people crouched down to get	Он откинул крышку шкатулки - и теперь она лежала в его ладонях, словно раскрытая книга. Вещество из нее разнеслось по площади увесистым неторопливым	157 / 3060-307	Птица как символ свободы.

away from it. But I think it rolled through and over everyone, whatever they did. I felt it roll through me, and I saw Mum surrounded in a tight coil of it, looking very surprised. The shimmering round Chris gave him wolf's ears for a moment. Everyone round us was gasping from it – it does fizz – and I noticed the orphan who got the birdlike bit of it had another and was holding it in his open hands, laughing the way he did before.	вихрем. Очень многие присели – хотели увернуться от него. Только, по-моему, оно накрыло всех и каждого, кто бы что ни делал. Я чувствовала, как оно прокатилось по мне, и видела, как тугая спираль окружила маму и как мама изумилась. В мерцающем облаке над головой Криса на миг проступили волчьи уши. Все вокруг заахали – вещество было шипучее, - и я заметила, что тот сирота, кому в первый раз, еще у приюта, достался завиток, похожий на птицу, теперь получил такой же и тоже засмеялся.		
20. He was called George and he was a friend from former days. The two of them did a lot of laughing and gossiping up at the steering end of the boat, while Antony Green's hair mysteriously blew out into a mane again.	Лодочника звали Джордж, и в прежние времена они дружили. Они много хохотали и сплетничали на корме, у руля, и при этом волосы Энтони Грина загадочным образом снова отросли в гриву.	158 / 307	
21. "Got much of the stuff left yourself, Tony? Always seemed to me you didn't need a green box". "Let's see." Antony Green ran his hands thoughtfully along the sides of the boat. Where his hands had been, the white plastic-sort-of boat broke out in multi-coloured glitters. <...> "Diamonds, mostly", he said. "Emeralds, rubies, sapphires, and so on", he looked at George's face. "I kid you not. It's been building inside me for twenty years, George".	- У тебя-то самого этой штуки пруд пруди, Энтони. Мне всегда казалось, что ты обойдешься и без зеленой шкатулки. - Посмотрим, - Энтони Грин задумчиво провел руками вдоль бортов. Там, где прошли его руки, белая пластмассовая обшивка лодки вдруг засверкала разноцветными огнями. <...> - По большей части бриллианты, - сказал он. – Изумруды, рубины, сапфиры и все такое прочее, - он посмотрел Джорджу в глаза. – Я тебя не дурачу. У меня же это двадцать лет внутри копилось, Джордж.	160 / 312	
22. He took the tiny figure of Aunt Maria in her wheelchair out of his pocket and balanced her on one half of the box. Then he gave the lot a push to send it gently floating away. <...> "Does she know? At all?" Mum asked, looking after the small floating box. Antony Green nodded and spread his wide mouth wryly. "She thinks she's in Cranbury, going on just as	Потом он достал из другого кармана малюсенькую тетушку Марию в кресле-каталке и осторожно поставил на раскрытую шкатулку. После чего сильно подтолкнул шкатулку, и она мягко поплыла прочь. <...> - Она что-нибудь понимает? Вообще ничего? – спросила мама, глядя вслед маленькой плывущей шкатулке. Энтони Грин кивнул, и его большой рот растянулся в	159 / 310-311	

usual". "But surely..." I said. "Couldn't Cranbury start up again – sort of in her mind? So we'd all be figments of her imagination there and have to do what she wanted?" <...> Antony Green nodded again. "I have to take that risk", he said.	хитрой усмешке. - Она считает, будто по-прежнему живет в Кренбери и все идет как обычно. - Ой, а не может быть такого, что история про Кренбери начнется заново – ну, у нее в голове? – спросила я. – А все мы станем плодами ее воображения и нам придется все делать по ее велению? <...> Энтони Грин снова кивнул. - Вынужден рискнуть, - сказал он.		
--	--	--	--

3. Репрезентация других магических проявлений

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. He squatted down and put his hand on Lavinia's squirming chest. <...> She squalled and tried to bite him. Antony Green's hand was in a worse state than Mr Phelps's cheek by the time he had forced the gray cat to spread into woman shape. He had to keep forcing, too. Every time he relaxed, Lavinia shrank back into a gray fluffy cat. At last, he forced her head at least to appear as a flatfaced old woman's head with wild gray hair. "Don't you want to be turned back?" he asked the face. "No", said Lavinia. "Let me be a cat. Please. So much more restful".	Он присел на корточки и положил руку Лавинии на пузо. <...> Потом запищала и примерилась его укусить. К тому времени, как Энтони Грин заставил серую кошку расплыться и вытянуться в фигуру женщины, рука у него была исцарапана даже сильнее, чем щека мистера Фелпса. Да и сил это отняло много. Стоило Энтони Грину перевести дух, Лавиния съезживалась обратно в пушистую серую кошку. Наконец он добился, чтобы ее голова стала похожа на голову старушки с плоским круглым лицом и растрепанными седыми волосами. - Вы не хотите превращаться? – спросил он у старушки. - Нет! – ответила Лавиния. – Дайте мне побыть кошкой. Прошу вас. Такой покой!	161 / 314	
2. She pointed the rubber end of one of her sticks at Chris. The other she held ready to thump on the floor. "By the power vested in me", she said, "go on four feet in the shape your nature makes you, young man". Truly she said that, and she thumped the second stick on the carpet. And Chris – Chris gave a sort of wail and folded up as if the pointing stick had hit him in the middle. I remember the	И нацелила на Криса резиновый наконечник одной из палок. Вторую она держала наготове, чтобы стукнуть в ковер. – Силой, дарованной мне, - сказала она, - заклинаю тебя, юнец: встань на четыре ноги и обрети тот облик, какой велит тебе природа. Да-да, так она и сказала – и ударила второй палкой в ковер. А Крис – Крис взвизгнул и согнулся, будто нацеленная	67-68 / 130, 132-133	

way the palms of his hands hit the floor and then sort of shrank and bent, so that he was holding himself mostly on his eight fingers. His thumbs were traveling up his arms, shrinking and growing a curved pinkish nail each. The rest of him was a quick seething, too quick to watch. <...> “Is it a wolf?” <...> Aunt Maria leaned on her sticks and inspected Chris. “I think so”, she said. <...> He was an animal, but he still looked like Chris.	палка ударила его в живот. Помню, как его ладони стукнули в пол, а потом скрючились и подобрались, и он стал опираться на восемь пальцев. Большие пальцы въехали по запястьям к локтям, съежились, и на них отросли изогнутые розоватые когти. Остальное тело стремительно забурило – там стремительно, что не уследить. <...> - Это волк? <...> Тетушка Мария подалась вперед, опираясь на палки, и внимательно рассмотрела Криса. - Пожалуй, да. <...> Он был зверь – но по-прежнему выглядел как Крис.		
3. Then she stretched both arms out and said equally carefully, “By the power vested in me, I hereby seal this mound and you into it. I lay it upon you to be there until I, Naomi Laker, call you out”.	Потом раскинула руки в стороны и старательно произнесла: - Силой, дарованной мне, я замыкаю этот холм отныне и навек и заточаю тебя в нем. И быть тебе в нем, пока я, Наоми Лейкер, не призову тебя обратно.	125 / 238	Женская магия, основанная на правилах, требует и ритуальной формулы, произнесенной вслух.
4. “Never another word, and not that word – ever! By the power vested in me, may you never use human speech again!” And Naomi dropped down and seethed, just like Chris, and her old-fashioned clothes came off her, and she became a tall, gaunt wolf, snarling at Aunt Maria. <...> “Back!” Aunt Maria said. “Back, you bitch! Go to Loup Woods, and may it mean your death if you ever set foot outside them”. <...> The wolf Naomi raced across the mound, right past us, on the nearest way to the woods.	- Ни единого слова, тем более того самого, - ни-ко-гда! Силой, дарованной мне, заклинаю тебя – никогда больше не говорить человеческим языком! И Наоми рухнула наземь и съежилась, совсем как Крис, и старомодный наряд свалился с нее, и она превратилась в длинноногую тощую волчицу и ощерилась на тетушку Марию. <...> - Назад! – сказала тетушка Мария. – Назад, паршивка! Убирайся в Волчий лес, и пусть тебя ждет смерть, если ты посмеешь сделать шаг за его пределы! <...> Волчица Наоми перебежала через бугор – прямо рядом с нами – и кратчайшей дорогой кинулась в лес.	125-126 / 241-242	
5. “Time travel, I think”, she said briskly. “Or do either of you get travel-sick? Nathaniel finds he can only travel as an animal, but probably that is just as well. A cat or a dog is never much noticed and never,	- Путешествие во времени, полагаю, - резко ответила она. – Надеюсь, вас не укачивает? Натаниэль обнаружил, что способен путешествовать лишь в обличье животного, но это, наверное, не очень важно.	119 / 228	

of course, in the wrong clothes”.	Кошки и собаки обычно никому не бросаются в глаза – и им не грозит оказаться одетыми не по моде.		
6. He stood up and slipped off his dressing gown. While it was still in the air as he threw it to the sofa, he was not there. But there was a bundle of clothes on the floor where he had been, and a tabby cat with slightly fanatical eyes was sitting on them looking at us. “Quite painless, you see”, said Miss Phelps.	Он поднялся и сорвал с себя халат. Пока халат летел – мистер Фелпс бросил его на диван, - сам он исчез. Зато на полу на том месте, где он стоял, лежала груда одежды, а на ней сидел полосатый кот со слегка фанатичными глазами и смотрел на нас. - Видите, совершенно безболезненно, - сказала мисс Фелпс.	120 / 229	
7. I did so love being a cat. It was a bit puzzling at first <...>. The way I heard things was different. The way I saw things was very different. <...> “That will do, I think”, said Miss Phelps’s voice, high up, and zizzing and booming in my ears. “You must be used to yourself now”. Then I fell over sideways – flip! – and found myself on the mound outside the orphanage.	Мне очень понравилось быть кошкой. Сначала, когда я выбралась из одежды, было немного непривычно. <...> Слышать я стала по-другому. А видеть совсем по-другому. <...> - Пожалуй, хватит, - сказал высоко надо мной голос мисс Фелпс – он грохотал и жужжал у меня в ушах. – Должно быть, ты уже освоилась. Тут я повалилась на бок – хлоп! – и очутилась на бугре возле приюта.	120 / 230-231	
8. A stripy tomcat came swaggering round the nearest forest bush and plainly decided that Mum was the next wife in his life. Tomcats are like that. “How about it, sweetheart?” he went in cat gestures. Mum simply swung one velvet forepaw loaded with claws. <...> Poor Mr Phelps. He was only behaving according to cat nature. So was Mum, I suppose.	Когда она встала, из ближайших деревьев-кустов вышел вразвалочку полосатый кот и, похоже, решил, что мама – его очередная подруга жизни. - Ну как, красотка, ты не против? – спросил он на кошачьем языке жестов. Мама без лишних слов выбросила вперед бархатную лапу, утыканную когтями. <...> Бедный мистер Фелпс. Он же всего-навсего вел себя согласно кошачьей природе. Правда, мама, наверное, тоже.	121 / 231-232	Природа животного воздействует на превращенного человека, чуть изменяя его поведение. То же произошло и с Крисом: даже вернувшись в изначальную форму, он сохранил некоторые волчьи повадки.
9. “It was our fault, too, Mig. If we hadn’t come down from the mound, he would have refused. I see that now”. “It would have happened, anyway”, I said. <...> “It already had”. <...> “There is never any way you can change the past”, he said. <...> “Two cats came down the mound twenty years ago, which means that is what happened twenty years ago.	- Мидж, а ведь мы с тобой тоже виноваты. Если бы мы не спустились с бугра, он бы отказался. Теперь я это понимаю! - Это все равно произошло бы, - отозвалась я. <...> - Потому что произошло. <...> - Изменить прошлое невозможно в принципе, - сказал он. <...> - Двадцать лет назад две кошки спустились	127 / 244-245	

You were always going to come down the mound because you already <i>had</i> ".	по склону, а следовательно, именно это и произошло двадцать лет назад. Вам пришлось спуститься по склону, потому что иначе вы просто не могли поступить.		
10. Mr Phelps annoyed us both by keeping saying, "I make it an absolute rule never to interfere with the past. That's much the safest way".	А мистер Фелпс твердил: «Я взял себе за непреложное правило никогда не вмешиваться в прошлое. Так безопаснее всего» - и страшно раздражал этим нас с мамой.	127 / 245	
11. "Your ghost", Miss Phelps said to me, "is not a ghost in our opinion. It is a personal projection, a sending if you like, in which a living person throws some part of himself from one place to another. The light will be caused by the force used by the sender charging the particles of air to form the image. Such images can speak".	- Твой призрак, - обратилась мисс Фелпс ко мне, - по нашему мнению, не призрак. Это проекция личности, послание, если тебе угодно, в котором живой человек переносит некую часть себя из одного места в другое. Свет в таком случае вызывается силой, которую прилагает отправитель и которая меняет частички воздуха, чтобы сформировать изображение. Подобные изображения могут и говорить.	112 / 213	
12. "You didn't see my projection's mouth move?" he asked me. I shook my head. <...> "And you expect to see a mouth move when someone talks", he said. "Sometimes what is really there gets covered up by what you expect to see. That's all. <...> So now you know, you won't very often be deceived by your expectations".	- Ты ведь не видела, чтобы у моей проекции двигались губы? – спросил он меня. Я замотала головой. <...> - А когда кто-то говорит, ждешь, что губы у него будут двигаться, - сказал он. – И не видишь происходящее на самом деле, поскольку тебе мешает то, что ты ожидаешь увидеть. Вот и все. <...> Зато теперь ожидания буду тебя обманывать уже не так часто.	159-160 / 311-312	

Ключевые слова

Женская магия:

secret

indoors

rules

illusion

spell

talk

manipulation

boredom

polite

civilized

Мужская магия:

strong

out-of-doors

fierce

determined

to run wild

impatient

powerful

forbidden

dangerous

ambitions escape

to let out

Приложение 2

Репрезентация магических фигур

в романе Д.У. Джонс «Моя тетушка — ведьма»

1. Фигура тетушки Марии

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. We have had Aunt Maria ever since Dad died. If that sounds as if we have the plague, that is what I mean. <...>Chris says it is more like that card game, where the one who wins the queen of spades loses the game. “Black Maria”, it is called. Maybe he is right.	Тетушка Мария обострилась у нас сразу после папиной гибели. Знаю, так говорят про болезнь – и это я нарочно. Крис считает, что вся наша история больше похожа на карточную игру, где проигрывает тот, кому сдают даму пик. У этой игры и название подходящее — «Черная Мария», или «Ведьма». Может быть, Крис и прав.	5 / 7	
2. He was always very dutiful about Aunt Maria.	К тетушке Марии он [отец] всегда относился крайне почтительно.	5 / 8	
3. Chris has a real instinct for when it is going to be Aunt Maria. He says the phone rings in a special, gently persistent way, with a clang of steel under the gentleness.	Крис прямо нутром чувствует, когда звонит тетушка Мария. Говорит – телефон звонит этак мягко, но настойчиво, и под этой мягкостью чувствуется стальная хватка.	6 / 11	
4. Aunt Maria always grandly forgets that you can look up numbers and then dial them. She makes Lavinia, the lady who looks after her, go through the operator every time.	Тетушка Мария не снисходит до того, чтобы посмотреть номер в телефонной книжке, а потом набрать его. Каждый раз заставляет Лавинию звонить через телефонистку.	6 / 11	
5. “It doesn’t matter”, she said, stumping toward us with two sticks.	- Ничего страшного, - заявила она, тяжело топая к нам: ей приходится опираться на две палки.	10 / 18	
6. She said in her special urgent scandalized way.	И заявила – своим особенным напряженным тоном на грани скандала	16 / 28	
7. Aunt Maria promptly went all gentle and martyred.	Тетушка Мария тут же превратилась в смиренную мученицу и заняла.	16 / 28	
8. Aunt Maria is a heavy sort of lady. I keep thinking of her as huge and I keep being surprised to find that she is nothing like as tall as Chris, and not even as tall as Mum. I think she may only be as tall as me. But her character is enormous – right up to the ceiling.	Тетушка Мария – женщина крупная. Я привыкла считать ее высокой и все время удивляюсь, что она гораздо ниже Криса и даже ниже мамы. Может быть, она вообще с меня ростом. Зато характер у нее великанский – до самого потолка.	16 / 29	
9. It is very hard to know how deaf Aunt Maria is.	Разобраться, насколько плохо слышит тетушка Мария,	19 / 36	

Sometimes she seems like a post, like then, and sometimes she can sit in the living room and hear what you whisper in the kitchen with both doors shut in between. Chris says the rule is she hear if you don't want her to.	очень трудно. Иногда кажется, будто она глуха как пень, вот сейчас например, а иногда она сидит в гостиной и слышит шепот в кухне через две закрытые двери. Крис говорит, что главное – она всегда слышит именно то, что ее не касается.		
10. Aunt Maria refused to be comforted. She went on, low and direful.	Тетушка Мария не желала утешаться. Она утробно, зловеще нудила.	26 / 48	
11. Mum and I have put Aunt Maria to bed and she's sitting up on her pillows, all clean and rosy in her lacy white nightgown, with her hair in frizzy pigtails. She looks like a teddy bear. Quite lovable.	Мы с мамой уложили тетушку Марию в постель, и она сидит, опершись на подушки, вся такая чистенькая и розовенькая в белой кружевной ночной рубашке, кудряшки заплетены в косички. Вылитый плюшевый мишка. Просто душечка.	27 / 51	
12. Aunt Maria used her low sorrowing voice on me.	Тетушка Мария применила ко мне свой негромкий скорбный стон.	38 / 72-73	
13. The two of them unfolded the vast, shiny wheelchair in the kitchen and heaved Aunt Maria into it. Chris had to go away and laugh. He says Aunt Maria looked like the Female Pope. At zero hour minus one, Aunt Maria had made Mum array her in a large purple coat, with most of a dead fox round her neck. <...> And her hat, which is tall and thin with purple feathers. The wheelchair looked like a throne when she was in it. She kept snapping commands.	Они вдвоем разложили широкое сверкающее кресло в кухне и водрузили в него тетушку Марию. Крису пришлось пройти просмеяться. Он говорит, тетушка Мария была вылитая папесса. <...> Тетушка Мария заставила маму облачить ее в огромное бордовое пальто, вокруг ворота у которого пришита дохлая лиса. <...> И еще тетушка Мария надела шляпку – высокую, узкую, с бордовыми перьями. Восседала в кресле-каталке, будто на троне. И отрывисто отдавала приказы.	38 / 73	
14. I think Aunt Maria is secretly Queen of Cranbury – not exactly Uncrowned Queen, more like Hatted Queen.	По-моему, тетушка Мария – тайная королева Кренбери, не то чтобы «некоронованная королева», а скорее «шляпоносная».	39 / 74	
15. Aunt Maria said, more in sorrow than anger, "You poor boy". <...> Aunt Maria said "What!" in a little faint voice. <...> She was in her afternoon chair with her hands on both her sticks, staring. She looked hurt and helpless, as anyone would. <...> "Stop", said Aunt Maria in a feeble, warning way.	Тетушка Мария – скорее печально, чем сердито, - заметила: - Бедный мальчик. <...> Тетушка Мария сказала «что?!» тоненьким, ломким голоском. <...> Она сидела в кресле, как всегда после ланча, положив руки на рукояти своих палок, и глядела на него. Вид у нее был оскорбленный и беспомощный – на ее месте	67 / 129-130	Feeble, warning way: в оригинале противопоставления «но» нет. Фраза звучит парадоксальным образом, однако это и есть modus operandi тетушки Марии.

	кто угодно бы остолбенел.<...> - Остановись, - произнесла тетушка Мария нетвердо, но грозно.		
16. Aunt Maria stood up then, with no difficulty at all. "I've heard enough", she said.	Тут тетушка Мария поднялась – без всяких затруднений. - Я услышала достаточно, - сказала она.	67 / 130	
17. If Aunt Maria can turn Chris into a wolf, she's surely strong enough to do this to Mum – except that it seems a different kind of thing, much more natural and ordinary, and I didn't really think she could do both kinds.	Если тетушка Мария смогла превратить Криса в волка, у нее наверняка хватит сил проделать такое с мамой [заколдовать, чтобы Бетти не замечала отсутствие Криса] – только это какое-то иное колдовство, гораздо естественнее и обыденнее, а мне почему-то кажется, что вряд ли она умеет и то и другое.	74 / 142	
18. The whole of Cranbury is asking after Aunt Maria. And Aunt Maria is not dead. I rather hoped she would be. <...> I hate her. I really do. And it is rather frightening.	Весь Кренбери спрашивает про тетушку Марию. А тетушка Мария вовсе не умерла. Вообще-то я надеялась, что она умрет. <...> Ненавижу тетушку Марию. Правда ненавижу. И все это очень страшно.	88 / 166-167	Страшно не только «все это», то есть происходящее в целом, но и тот факт, что Мидж возненавидела тетушку. Это сильное чувство для доброй девочки.
19. The Mrs Urs were all with Aunt Maria, but I am sure they are just her main women. The way the lace curtains quiver as you pass, she must have the whole town watching for her.	Миссис Ктототам были при тетушке Марии, но на самом деле они просто ее главные помощницы. По тому, как колышутся кружевные занавески, когда проходишь мимо, сразу понятно – на нее шпионит весь город.	89 / 170	
20. Aunt Maria fell back into her chair and stared. "Naomi", she said in a feeble gasping voice. "Not my Naomi!" <...> She was screaming by then, in a way that made Mum and me feel sick. "Naomi! Oh, Naomi!" she yelled. <...> We couldn't get her to stop, whatever we said. <...> Zoe Green banged the dining-room door open and shouted out, "Oh, poor dhear! Ndow you know how I feel!" Aunt Maria screamed back, "Curse you, Zoe Green! I curse you, you uncharitable woman!" <...> Aunt Maria was still in a terrible state. Her face was white and baggy. She kept grabbing me with her shaking	[после смерти ее дочери, превращенной в волчицу] Тетушка Мария рухнула обратно в кресло, вытаращив глаза. - Наоми, - проговорила она дрожащим голосом, словно задыхаясь. – Неужели моя Наоми... <...> Она к этому времени визжала так, что нам с мамой стало плохо. - Наоми! Ох, Наоми! – голосила она. <...> Мы нипочем не могли ее утихомирить. <...> Зоя Грин пинком распахнула дверь в столовую и закричала: - Ах, беднявка! Вато теперь вы меня понимаете! Тетушка Мария завизжала на нее: - Я проклиная вас, Зоя Грин! Проклинаю, безжалостная вы	104-105, 106 / 196, 198-200	Проявление искренних чувств со стороны Марии. «В жизни никого не убивала» - правдивые слова, избавлялась по-другому, сил убить все-таки нет. На других наплевать, а как коснулось самой – так Зоя Грин безжалостная женщина.

old hand and saying, "Dear little Naomi. You make it up to me, don't you, dear?"	женщина! <...> Тетушка Мария по-прежнему была в кошмарном состоянии. Лицо у нее побелело и опухло. Она все хваталась за меня дрожащей старческой рукой и твердила: - Моя дорогая маленькая Наоми. Ты мне ее заменишь, да-да, дорогая!		
21. It wasn't just that Aunt Maria going to church is a sham – and it isn't quite a sham, or at least it's a muddled sham, because I can see Aunt Maria really believes she is good and charitable and religious.	Дело не только в том, что, когда тетушка Мария ходит в церковь, это лицемерие, – а это не совсем лицемерие или, по крайней мере, какое-то недоделанное лицемерие, ведь я-то вижу, что тетушка Мария всерьез убеждена, будто она хорошая, набожная и милосердная.	106 / 200-201	
22. "You know Chris is a wolf now, don't you? Is Lavinia a cat?" "Very probably", said Miss Phelps. "She was always good at animals. But she's good at a fair number of other things, too".	- Крис теперь волк, вы же знаете, да? А Лавиния – кошка! - Весьма вероятно, – кивнула мисс Фелпс. – У нее всегда хорошо получалось с животными. Впрочем, у нее много с чем хорошо получается.	109 / 207	
23. "She wanted the next generation of adults properly trained. But don't imagine that's the only time that's been tried. Some of the holders of the green box went even further in the past and tried to breed a whole race of folk".	- Она хотела, чтобы следующее поколение взрослых прошло соответствующую подготовку. Только не надо думать, будто это единственная попытка в истории. В прошлом некоторые мужчины, владевшие зеленой шкатулкой, заходили еще дальше и посягали на то, чтобы вывести целую расу покорных рабов.	/ 208	
24. "She hasn't got the proper person to take over when she goes. Elaine won't do. The power goes with the person". "Is that what you said?" I asked. "To annoy her so?" "No. I also told her her ways were quite out of date".	- <...> У нее нет подходящей преемницы. Элейн не годится. Могущество – врожденное свойство личности, оно не воспитывается. - Это самое вы ей и сказали? – спросила я. – Она за это на вас обозлилась? - Нет. Еще я сказала ей, что ее методы устарели.	110 / 208-209	
25. "Now we got the she-wolf, there is a chance things will get better", he smiled, very satisfied. "She very seldom makes a mistake of an order like that". "She's getting old", said Miss Phelps from her chair.	- Только теперь, когда мы покончили с волчицей, у нас появилась надежда, – он улыбнулся очень довольной улыбкой. – Она очень редко допускает в своих указаниях такие серьезные промахи. - Старее, – заметила со своего	111 / 211	

“And the men’s time will come again”.	креслица мисс Фелпс. - И скоро снова настанет время мужчин.		
26. Aunt Maria came running round the mound. She looked much the same, except she moved a good deal quicker. <...> “Mother, dear, I think you should retire and let me take over. I’ve got twice your power now”. Aunt Maria started back with her hands to her chest and stared <...> did her more-in-sorrow-than-anger voice.	Из-за бугра выбежала тетушка Мария. С тех пор она не сильно изменилась, только двигалась тогда гораздо проворнее. <...> - Милая мама, я считаю, тебе пора удалиться от дел и передать все мне. Теперь я вдвое сильнее тебя. Тетушка Мария отшатнулась, прижав руки к груди, и уставилась на дочь. <...> Тетушка Мария изобразила свой «скорее огорченный, чем рассерженный» голосок.	125 / 239	
27. “You are far too old-fashioned, Mother, and I want to start doing new things. And I noticed in your usual cunning way you pretended not to hear when I said I had the power”.	- Ты, мама, отстала от жизни, а я хочу делать дела по-новому. Думаешь, я не заметила, что ты, как обычно, хитришь и словно бы не слышишь, когда я говорю, что у меня есть сила?	125 / 240	
28. Naomi screeched such things at Aunt Maria that I almost liked her. She yelled most of the things I’ve always wanted to say: “hypocritical hag” and “lazy old bag – I do all your chores for you!”	Наоми обзывала тетушка Марию такими словами, что чуть не начала мне нравиться. Она выкрикивала почти все то, что и я всегда хотела сказать: «ханжа», «лицемерка», «старая белоручка – я всегда всю работу за тебя делала!»	125 / 240, 242	
29. Aunt Maria, meanwhile, didn’t seem particularly sorry. Maybe she realized later.	[после превращения Наоми в волка] Между тем тетушка Мария, похоже, не слишком огорчилась. Может быть, до нее только потом дошло, что она наделала.	126 / 243	
30. “They never considered poor Antony Green for a moment, did you notice, Mig? They never even seemed to think he was feeling anything”.	«Они вообще не думали про бедного Энтони Грина, ни капельки, ты заметила, Мидж? По-моему, им даже в голову не приходило, что у него тоже есть чувства!»	127 / 245	
31. She was sitting on her roped-up sofa with a low pink lamp cozily lighting up her face. Her sticks were lying propped beside her, as if she didn’t intend to use them. But they were there in case of emergencies. <...> She had her most kindly teddy-bearish look. It really was hard to see her without thinking of her as cuddly and lovable.	Она сидела на своем державном диване со шнурами, розовая настольная лампа уютно освещала ее лицо. Палки лежали рядом, прислоненные к дивану, будто тетушка Мария не собиралась ими воспользоваться. Но на самом деле она держала их под рукой на всякий случай. <...> Вид у нее был добренький-добренький, словно у плюшевого мишки. Смотришь на нее и волей-неволей	142 / 277	

	думаешь, до чего она приятная и очаровательная.		
32. I stared at Aunt Maria's sweet, rosy face, and I had a sudden understanding of how Zoe Green had gone mad. Here were all this peculiar and awful things going on, and you knew all about them and wanted to scream and yell and cry, and yet here was Aunt Maria, so gentle and cuddly and civilized that you couldn't quite believe the awful things were happening. You felt guilty just thinking about them. <...> As Aunt Maria began talking, I really began thinking something must be wrong with <i>me</i> for imagining she was wicked in the least.	Я смотрела на приторное розовое лицо тетушки Марии – и вдруг поняла, от чего сошла с ума Зоя Грин. Здесь творятся непостижимые ужасы, и ты обо всем знаешь и хочешь кричать, визжать, плакать – и при этом вот она, тетушка Мария, такая обходительная, приятная, воспитанная, и поверить во все эти ужасы просто невозможно. О них и думать-то стыдно. <...> Когда тетушка Мария заговорила, я всерьез подумала: наверно, это со мной что-то неладно, раз я воображаю, будто она нехороший человек.	142 / 277	
33. I remember having a little fleeting underneath thought that the main spell Aunt Maria cast was boredom.	Помню, у меня мелькнула мимолетная мысль: главные чары, которые насылает тетушка Мария, - это скука.	142 / 278	
34. If she was surprised to see Chris as himself, she never showed it. She really had a nerve. Mum thought so, too. I could hear her muttering things like, "What nerve!"	Если она и не ожидала увидеть Криса в прежнем обличье, то ничем этого не показала. Да, хладнокровия ей было не занимать. Мама тоже об этом подумала. Я слышала, как она бормочет: «Нахалка!»	151 / 295	
35. Some of the Mrs Urs were as upset as Elaine. <...> And Aunt Maria sat turned sideways in her wheelchair, looking sad and stern and teddy-bearish. <...> "Upon reflection, I have nothing in my life to reproach myself with, young man".	Некоторые миссис Ктототам огорчились не меньше Элейн. <...> А тетушка Мария сидела, отвернувшись, в своем кресле-качалке, и вид у нее был печальный, непреклонный и плюшевый. <...> - По зрелом размышлении заявляю: я не сделала в жизни ничего, за что могла бы себя упрекнуть, молодой человек.	152-153 / 298-299	
36. There were roars and yells all over the square: "Lock her up! Bury her! Kill her!" and some voices shouting, "No, no. She's such a character. Let her go!"	По всей площади раскатились яростные крики: - Запереть! - Зарыть! - Убить! И несколько голосов, которые кричали: - Нет-нет. Она такой занятный персонаж. Отпустите ее на все четыре стороны.	155 / 302	
37. "As far as this lady herself is concerned", he explained, "she was in the right all along – all her life. Nothing is going to make her see she was wrong".	- С точки зрения самой этой дамы, - объяснил он, - она всегда была права, всю жизнь. Ничто на свете не заставит ее признать, что она заблуждалась.	155 / 303	

2. Фигура Энтони Грина

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. "A man! <...> It's ever such a strange-looking fellow, like a cross between a court jester and a parrot. <...> He looked absolutely astonished – as if he hadn't realized there was anyone else there. <...> I knew he wasn't a burglar somehow. He had the wrong look on his face. I mean, I know he was odd-looking, but it wasn't a burglar look. <...> There was a look on his face as if he was going to speak, but he didn't".	- Мужчина! Ну и физиономия у него – будто помесь шута с попугаем. <...> Вид у него был совершенно потрясенный – по-моему, он вообще не ожидал никого тут застать. <...> Тут я уже сообразил, что он не грабитель. Не то выражение лица. Ну, то есть чокнутое, конечно, но не грабительское. <...> Сделал такое лицо, будто сейчас заговорит, но не заговорил.	30-31 / 57-58	
2. He said he began to be puzzled when he noticed the man was wearing a peculiar dark-green robe, all torn and covered with mud.	Крис еще сказал, что начал удивляться сразу, как заметил, что на человеке такой странный темно-зеленый плащ, весь изодранный и в грязи.	31 / 59	
3. "He didn't speak, but he gave a great mischievous sort of smile. And while I was wondering what was so funny, I realized I could see books in the shelf through him and he was sort of fading out".	Он ничего не сказал, лишь улыбнулся – такой, знаешь, классной, обалденной улыбкой, хитрющей-прехитрющей. А пока я думал, что тут смешного, вдруг смотрю – а сквозь него видно книжки на полках и он вроде бы тает.	32 / 60	
4. "Weren't you frightened?" "Not so much as I expected", Chris said. "I quite liked him".	- А тебе не было страшно? - Да нет, не особенно, - сказал Крис. – Он мне вообще-то понравился.	32 / 61	
5. "I think it was the day after that I noticed mud on his robes. <...> And the light seems to come with him".	- По-моему, на следующий день после этого я заметил, какой грязный у него плащ, - сказал Крис. <...> - А светится, похоже, он сам.	33 / 62	
6. "I think the ghost brings rather awful dreams, but I can't remember what they are". "How can you like him then?" I cried out, shuddering. "Because the dreams are not his fault", Chris said. "You'd know if you saw him. You'd be sorry for him". <...> I do feel quite sorry for the ghost, anyway, not being able to lie quiet because he'd lost something and having to get out of his grave every night to hunt for it.	- По-моему, призрак насылает на меня страшные сны, только я их потом не помню. - А еще говоришь, он тебе нравится! – закричала я, вздрогнув. - Он же не виноват, что они мне снятся, - сказал Крис. – Видела бы ты его – сама бы поняла. Пожалела бы его. <...> Мне и так уже жалко призрака – не лежится ему, бедному, потому что он что-то потерял и приходится каждую ночь вставать из могилы и идти искать.	34 / 63-64	Как Скеллиг, Грин может сначала напугать, но в целом вызывает жалость и желание помочь ему

He didn't seem a frightening sort of man, anyway. <...> He was odd-looking. He had a small, pointed face with a lot of swept-back hair and very thick dark eyebrows that bent in two upside-down Vs like a clown's eyebrows. His whole face was kind of quirked and crooked and surprised-looking. When I first saw him, he was drumming all his fingers on the edge of a bookshelf and rubbing his pointed chin, puzzled, as if he'd forgotten what he'd come for. <...> From the side he had a little hooked nose, like an owl's beak. Or a parrot's. A cross between a court jester and a parrot, I thought. It was a good description, but he was nicer than that. <...> Then he shook his peculiar maned head and smiled. He meant, Sorry, not to you. It was a huge, wide smile, as odd as the rest of him, one long line of smile wrapped most of the way round his face. I know that kind of smile from Chris. Chris uses it to get out of trouble with.	Он вообще был не из страшных. <...> Он был очень странный. У него были густые, отброшенные со лба волосы и очень широкие черные брови, выгнутые двумя домиками, будто у клоуна. А лицо узкое и острое – и все какое-то нервное, переменчивое, изумленное. Человек барабанил пальцами по краю нижней полки и в растерянности потирал острый подбородок, будто забыл, зачем пришел. <...> Сбоку было видно, что нос у него крючком, словно совиный клюв. Или попугайский. Помесь шута с попугаем, подумала я. Крис описал его точно, но наяву призрак оказался симпатичнее. <...> Потом он потряс всклокоченной головой и улыбнулся. Он имел в виду – прости, но тебе не скажу. Улыбка у него была широкая и ясная, но такая же странная, как он весь, – будто длинная-предлинная дуга пролегла от уха до уха. Знаю я эту улыбку – видела у Криса. Раньше Крис так улыбался, когда ему случалось влипнуть и надо было выпутываться.	80-81 / 151, 153	
7. "Poor old Tony", Dad said. "Poor old Tony Green. <...> He and I were at school together. We used to go off on this same train. <...> He was always the promising one, they all said. I did as well at lessons, but Antony was supposed to be the good-all-round one. Never could make up his mind between science and philosophy and so on. <...> I always assumed I would be the one who got the box. Tony didn't value it the way I did".	- Бедный старина Тони, - сказал папа. – Бедный старина Тони Грин. <...> Мы с ним вместе учились в школе. Каждый день ездили на этом самом поезде. <...> Он всегда был способный, это все говорили. Я-то учился не хуже, но круглого отличника сделали именно из Энтони. Не мог решить, куда податься, - в физику или в философию. <...> Я-то всегда считал – шкатулка должна была достаться мне, ведь я ее ценил, а Тони – нет.	92 / 176	
8. I was sorry for him. The odd thing was, he was looking at us as if he was sorry for us. <...> I looked up at the funny quirked face of the ghost. <...> Funny! I thought. He looks more old-fashioned than twenty years ago. And he did. The pushed-back mane of his	Мне было его жалко. Но вот что удивительно – судя по его лицу, это ему было нас жалко. <...> Я посмотрела на странное дерганое лицо призрака. <...> Странно, подумала я. судя по наружности призрака, нас с ним разделяет не двадцать лет,	97 / 183-184	

hair was like something hundreds of years ago, and the tattered green robe was a bit like a highwayman's coat or something. It was a feeling of king as well as scarecrow and jester he gave you – of someone important dead hundreds of years and half crumbled away.	а гораздо больше. И точно. Отброшенная со лба грива выглядела так, будто ей лет сто, не меньше, а потрепанный зеленый плащ немного напоминал средневековый разбойничий. И вообще призрак был похож не только на пугало и шута: таким мог бы стать после смерти король – человек очень значительный, но умерший много веков назад и уже полураспавшийся в прах.		
9. "I know you feel awful being dead and buried. If you want your spirit laid to rest or something, I'll do that if you like, in exchange for getting Chris back". His smile became widely sad at that. He shook his head slightly and seemed to shrug his shoulders, as if he meant, "I give up!" But the smile went quite kind as he faded out.	- Я знаю, вам очень плохо быть мертвым и погребенным! Если вы хотите, чтобы ваш смятенный дух обрел покой или как там это называется, я вам помогу, только верните Криса! Тут его широченная улыбка стала печальной. Он слегка покачал головой и, кажется, пожал плечами, будто хотел сказать: «Я сдаюсь!» Но пока он таял, улыбка из печальной стала очень даже доброй.	90 / 185	Мидж просит за брата, Майкл в «Скеллиге» просил за сестру. Мидж, правда, напрямую предлагает сделку «я помогу – и вы помогите». Майкл сначала начал помогать, потом сформулировал просьбу, не устанавливая прямой связи между этим.
10. "I've heard he wasn't easy to deal with. <...> Because, they tell me, the silly innocent refused to believe other people were different from himself". "What's wrong with that?" I cried. "Nothing, provided you are the same as other people to start with".	- Я слышала, с ним пришлось нелегко. <...> Да этот глупый, беззлобный человечешка, насколько мне известно, не желал понимать, что не все на свете такие, как он! - Что в этом плохого?! – закричала я. - Ничего, если, конечно, ты такой, как все.	106-107 / 203	
11. "Yes, I always thought Antony had something of his own beside what the box gave him", said Mr Phelps.	- Да, у Энтони есть и свои таланты помимо того, что дала ему шкатулка, я всегда так считал, - заметил мистер Фелпс.	112 / 213	
12. "I think you've got yourself wrong", was the first thing Mum said after a while. "Nobody looks quite this odd. But you're putting out your own idea of yourself, aren't you? I suppose it's quite a privilege to see it".	- По-моему, у вас неправильное представление о самом себе, - вот первое, что сказала мама после долгого молчания. – Такого чудаковатого вида ни у кого не бывает. Просто вы показываете, каким сами себя представляете, правда ведь? Пожалуй, видеть это – своего рода честь.	116 / 221	Представление о себе Грина – странный, древний. Скеллига – уставший от всего, окаменевший, древний.
13. The other was a man who looked like a student to me – that sort of age, anyway. <...> I nearly didn't recognize him, even then, not until he stopped laughing enough to be just smiling. Then I saw he had the	Второй был молодой человек, на мой взгляд, похожий на студента, по крайней мере, того же возраста. <...> Я его едва узнала – даже тогда, - но тут он перестал смеяться, и осталась только улыбка. И тут	121-122 / 233-234	Все же «почти» нормально

same long, long grin as the ghost. He had light mouse-coloured hair, and he did wear it longish and swept back, and his nose did have a slight bend to it, but it was not enough to make it like a parrot's beak. And his face only reminded you of a court jester if you had seen the ghost. <...> He looked almost normal.	я увидела, что у него такая же длинная-длинная улыбка, что и у призрака. Волосы у него оказались светлые, мышинного цвета. Он отрастил длинную гриву и зачесывал ее назад со лба. Нос и правда был длинный и с горбинкой, но совсем не крючковатый попугайский клюв. И на королевского шута Энтони не очень-то смахивал, точнее, шута в нем можно было разглядеть, только если ты уже видел призрака. <...> Выглядел он почти по-нормальному.		
14. He was thin as a skeleton, and that made him seem about nine feet high. His hair had grown into a great mane. It was white now. So was the long scraggly beard on his chin. And in all those years, most of his clothes had rotten away, and the skin underneath it was a horrible clayey white, too, and wrinkled and dirty. "Who – who are you?" he asked in a voice that would hardly work. It sounded like wind blowing in a jug.	Он был тощий как скелет, и от этого казалось, будто росту в нем футов девять. Волосы у него отросли в огромную гриву. И длинная неопрятная борода тоже. А еще за все эти годы одежда на нем почти вся истлела, а кожа под ней стала жуткого глинисто-белого цвета, грязная и вся в морщинках. <...> - Кто... вы кто? – спросил он голосом, который его еле-еле слушался. Словно ветер просвистел в горлышке бутылки.	131/ 252-253	См. Скеллиг
15. He bounded across the field where the wolf had been shot and did his maddest dance yet in clear space among the cars in the station car park. This time his tatters turned several colours at once, like a jester's suit.	Он проскакал через поле, где застрелили волчицу, и сплясал рекордно безумный танец на свободном месте между машинами на стоянке у вокзала. На этот раз его лохмотья окрасились сразу в несколько цветов, вроде шутовского костюма.	131 / 254, 256	
16. He was limping, too. He had changed himself a little while he had been running. He still looked like a mad Robinson Crusoe, but he didn't look so old as he had. His beard was shorter and streaked with darker hair, though his mane was still white.	Он тоже хромот. И немного изменился, пока бежал. То есть он по-прежнему был похож на чокнутого Робинзона Крузо, но выглядел моложе, чем раньше. Борода стала короче, в ней проступили темные пряди, хотя грива осталась седой.	133 / 259	Молодеет: параллель со Скеллигом
17. He was sitting up to his neck in bubble bath <...> building the bubbles into shapes. When we came in, he gave us his long grin, put out a skinny arm, and touched the nearest pile of bubbles. All the piles of foam took on faint, misty colour. You could	Он сидел по шею в ванне <...> и лепил из этой пены разные разности. Когда мы вошли, он улыбнулся своей длинной улыбкой, извлек из-под воды костлявую руку и коснулся ближайшей пузырчатой горки. Тут вся пена разом окрасилась в блеклые туманные цвета.	135 / 262-263	

suddenly see they were hills and fields.	Вдруг стало видно, что это холмы и поля.		
18. So Mum cut his hair and his beard. He looked quite a bit better like this. I think his hair was sort of bleached by the earth, because it was much darker near the roots. Or maybe he turned it darker.	И мама подстригла ему бороду и волосы. После этого он, прямо скажем, похорошел. Я решила, что под землей волосы у него выцвели – у корней они оказались гораздо темнее. А может, он сам сделал так, чтобы они стали темнее.	136 / 265	
19. I began to suspect we simply swapped looking after Aunt Maria for looking after Antony Green.	Мне пришло в голову, что мы попросту сменили заботы о тетушке Марии на заботы об Энтони Грине.	136 / 265	
20. It wasn't a usual face, and it was awfully thin, but wasn't the mad castaway's face, or the court jester's face of the ghost, either. It was sort of halfway between those and the face of the young man who had bent down and hand out his hand to me as a kitten.	Лицо было не из обычных и к тому же ужасно худое, но никак не лицо безумца, брошенного на необитаемом острове, и не шутовское лицо призрака. Он был чем-то средним между ними – и еще лицом того молодого человека, который нагнулся и протянул ко мне руку, когда я была котенком.	137 / 267	
21. Antony Green was fresh, too, in a calm, easy way. I supposed as I nodded on the edge of the bath that he had had twenty years to rest in, but now I think it was more than that. He had something within him, now that he was sane.	Энтони Грин тоже был свеж, но по-другому, легко и спокойно. Пока я сидела и клевала носом на краю ванны, мне пришло в голову, что он двадцать лет отдыхал, хотя теперь я понимаю – дело не только в этом. И когда он снова стал нормальным, в нем появилась какая-то сила – внутри.	139 / 270-271	
22. "And the whole arrangement is nonsense, anyway. I want everyone to be free to use the power as they need to".	- Да и все подобное устройство, в сущности, чушь. Я хочу, чтобы все были вольны применять силу, как им нужно.	139 / 273	
23. His smile was perfectly friendly, but it showed he wasn't going to budge and inch.	Его улыбка была безупречно-дружелюбной, но показывала, что он не уступит ни дюйма.	151 / 293	
24. He stood out so, with his odd face and his strange green coat. I remember looking up at his sideface as the stuff from the box swirled around him, and I thought the one bright eye I could see looked more like a hawk's than a parrot's.		151 /	
25. "I never wanted to take the box", he said. "I know I was right. It divides people a certain way".	- Я никогда не хотел брать шкатулку, - сказал он. – И уверен, что это правильно. Она ведь разделяет людей.	157 / 306	
26. He said he couldn't bear to be under a roof for a while. He has other troubles. He turns	Сказал, не может долго находиться под крышей. У него вообще не все ладится.	162 / 315-316	Был ли он вообще когда-либо «нормальным» в классическом понимании?..

up every so often, sometimes exhausted and shabby, sometimes ordinary, and once looking very smart. <...> And he talks and talks to all of us. <...> Antony Green has trouble adjusting to losing twenty years, too. He <...> goes to all sorts of classes and lectures to catch up. <...> But his worst trouble is dreaming about being buried. <...> Mum says she doubts Antony will ever be quite normal again.	Постоянно появляется снова, иногда усталый и помятый, иногда обычный, а один раз – невозможно элегантный. <...> И все время говорит со всеми нами – и говорит, и говорит. <...> Еще Энтони Грину трудно приспособиться к тому, что он пропустил двадцать лет. Он <...> постоянно ходит на разные курсы и лекции. <...> Но самая главная его трудность – ему постоянно снится, что он опять под землей. <...> Мама считает, вряд ли Энтони когда-нибудь станет совсем нормальным.		
--	--	--	--

3. Фигуры мистера и мисс Фелпс

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. There was only one other person out that we saw, the whole length of the bay, and he was right at the beginning – an elderly gent huddled in a tweed coat, who tried to raise his tweed hat politely to us; but he only put a hand to it, in cast it got blown away.	Нам встретился только один человек – только один на всей набережной, - и тот у самого начала: пожилой господин, застегнутый в твидовое пальто, который попытался вежливо приподнять перед нами твидовую шляпу, но только притронулся к ней рукой, чтобы ее не унесло ветром.	30 / 56	
2. “I think they were voting on whether or not to build an extension to the orphanage. I remember a dreary old buffer called Nathaniel Phelps was dead against it”.	<...>По-моему, они там [на собрании Кренбери] голосовали, делать пристройку к приюту или нет. Помнится, один унылый старикан по имени Натаниэль Фелпс был категорически против.	39 / 74	
3. She [miss Phelps] looks like a gnome. She is tiny, much smaller than me, and she has a hump. Her eyes sort of slant in her withered face – and the glasses she wears sort of slant with her eyes. You can see she can hardly walk. She holds on to things and shuffles. But there is nothing wrong with her mind. She is brisk and direct and – well, the best way to put it is that she is interested in things and people for their own sakes. She does not want to make anyone do anything. You can’t imagine how restful that is after Aunt Maria.	На вид она самая настоящая гномиха. Крошечная, гораздо ниже меня, и к тому же горбатая. Глаза у нее словно бы вырезаны в лице сикось-накось, а очки, которые она носит, словно бы сикось-накось приделаны к глазам. Сразу видно, что она еле ходит. Держится за все подряд, шаркает. Зато с мозгами все просто отлично. Она резкая, прямая и... лучше всего, наверное, сказать, что люди и предметы интересуют ее сами по себе. Она ни от кого ничего не требует. Вы себе не представляете, какая это отдушина после тетушки	47 / 88, 90	

	Марии.		
4. There was an extraordinary noise coming from somewhere. <...> I've been such days without a telly now that I've forgotten the sort of noises they make. I thought, Oh, good! We've come into a normal home!	Откуда-то доносился дичайший шум. <...> Я уже столько дней прожила без телика, что забыла, какие звуки из них доносятся. И подумала: «Вот здорово! Наконец-то мы попали в нормальный дом!»	47 / 90	
5. "I go rather slowly because I have a way of falling over. The doctor can't understand it. He calls it The Plunge".	[мисс Фелпс] Я хожу довольно медленно, потому что иногда почему-то падаю. Врач не понимает, в чем дело. Называет это «нырками».	47 / 90-91	
6. Miss Phelps shuffled to the high chair and nipped up into it like a monkey or a small child.	Мисс Фелпс прошаркала к креслицу и вскарабкалась в него, словно обезьянка или маленький ребенок.	47 / 91	
7. "I generally keep out of my neighbors' business, and out of quarrels, too, if I can. I like to stand aside".	[мисс Фелпс] Обычно я стараюсь не вмешиваться в дела соседей – и в ссоры тоже, по возможности. Предпочитаю держаться в стороне.	47 / 91	
8. As we went into the room and found it almost bare, except for a man in a dressing gown standing like a statue and holding a sword pointing toward us across the top of his own head, miss Phelps's gnomelike body swooped through the air in a graceful curve. Then she fell with a crash on the bare floor. It looked almost as if she had forgotten how to fly.	Когда мы вошли в комнату, оказалось, что она почти пустая, а посреди нее стоит, словно статуя, человек в халате и грозит нам мечом, занесенным над головой на самурайский манер. Тут гномообразное тельце мисс Фелпс взмыло в воздух, описав плавную дугу, и бедняжка шлепнулась на пол. Выглядело это так, словно она разучилась летать.	49 / 93	
9. He has white hair and a white moustache and a thin, angry face. He said, "The art of swordsmanship, properly practiced, entails my standing here for another minute".	У него [мистера Фелпса] были седые волосы, седые усы и узкое сердитое лицо. Он провозгласил: - Искусство владения мечом и строгие правила тренировок предписывают мне сохранять это положение еще минуту.	49 / 93	
10. I stared at Mr Phelps's long mauve ankles under his dressing gown and then at his sword. <...> Mr Phelps said, "What in the world do you mean, bringing me two of the enemy?" "They aren't the enemy", Miss Phelps said, lying there. "I checked".	Я смотрела сначала на длинные сизые лодыжки мистера Фелпса под халатом, потом на меч. <...> Мистер Фелпс сказал: - С какой стати, спрашивается, ты привела ко мне в дом двух лазутчиков из стана врага?! - Это не лазутчики, - возразила мисс Фелпс, по-прежнему лежа. – Я проверяла.	49 / 94	
11. "Get her up, get her out of it", he said, pointing at Miss Phelps with his sword. "All women out of here".	- Подними ее и вытащи отсюда! – велел он, указывая на мисс Фелпс кончиком меча. – Женщинам здесь не место!	50 / 95	

Miss Phelps said, "I think I'm ready to stand up now". I bent down and heaved at her. She was so light. She came up as if she was floating, and she was so dignified that I had to let go of her as soon as her feet were on the floor.	Мисс Фелпс сказала: - Похоже, я уже могу встать. Я нагнулась и потянула ее вверх. Мисс Фелпс была совсем легонькая. Поднялась, словно воспарила, - и с таким достоинством, что я выпустила ее, как только она встала на ноги.		
12. She knew at once that we had been to see Miss Phelps. "Such a quaint little thing, isn't she?" she said. "I always try to be kind to her, but she makes it so difficult. I expect you found her very hard to talk to. <...> So uncharitable!" <...> I said Miss Phelps had fallen over. "Poor thing!" Aunt Maria said. That was her special sincere voice. "That will teach her to make rude remarks. Well, you won't be going there again, so that's alright".	С порога раскусила, что мы побывали у мисс Фелпс. - Презабавная чудачка, не правда ли? – сказала она. – Я все время стараюсь проявлять к ней доброту, но она упорно сопротивляется... Думаю, вы заметили, как тяжело с ней разговаривать. <...> Чрезвычайно жестокосердная! <...> Я сказала, что мисс Фелпс упала. - Ах, бедняжка! – сказала тетушка Мария своим особенным искренним тоном. – Пусть это отучит ее говорить грубости. Впрочем, больше вы туда не пойдете, а значит, все хорошо.	51 / 97	
13. Mad Mr Phelps strode past us swinging his walking stick.	Чокнутый мистер Фелпс прошагал мимо нас, поигрывая тросточкой.	59 / 114	
14. "Mr Phelps is awfully mad", I said. "I knew you wouldn't understand", Chris said. "Being female puts you automatically on the other side". <...> I think he was scared and ashamed of thinking some of the things he was thinking, too. He rather thought Mr Phelps was mad. "He's a fitness freak", he said. "He does judo as well as that sword stuff. When he comes along the front, he's coming back from swimming. In all weathers. He says it's the way he stands above the common herd". Worse than Dad.	- Мистер Фелпс – полнейший псих, - сказала я. - Ничего ты не поняла, так я и знал, - сказал Крис. – Ты женщина, а значит, автоматически на другой стороне. <...> По-моему, ему было одновременно и страшно, и стыдно думать то, что он думал. Он тоже склонялся к мысли, что мистер Фелпс ненормальный. - Помешан на здоровом образе жизни, - сказал Крис. – Знает дзюдо так же хорошо, как эти его фокусы с мечом. А по пляжу он возвращается знаешь откуда? С купания! В любую погоду. Говорит, это возвышает его над толпой. Хуже папы, честное слово.	60 / 116	
15. He has fanatical eyes, as bad as Elaine, the same gray as the sky is today, like two fanatical holes in his head.	Глаза у него были фанатичные, прямо как у Элейн, и того же серого цвета, что сегодняшнее небо, - две фанатичные дыры в голове.	62 / 120	
16. Mr Phelps came storming through the bushes slashing his stick. He was furious.	И тут к нам сквозь кусты, размахивая тростью, проломился мистер Фелпс. Он	66 / 127-128	

<...> It was a low snapping snarl that was far more frightening than a shout.	был в бешенстве. <...> Получился низкий рык, который хлестнул меня по лицу – гораздо страшнее любого крика.		
17. “Oh, Lord, Mig, this is a mess! I thought he was the goodie and Aunt Maria was the baddie, but I’m not sure now!”	- Ох, Мидж, ну и каша! Я-то думал, он хороший, а тетушка Мария плохая, а теперь и не знаю!	67 / 128	
18. Mr Phelps drove in through the gate in a little high black car with an open top. He parpled the horn noisily and began shouting orders before he had stopped the car. “All women and children assemble by me. Come on. No slacking”.	Мистер Фелпс въехал в ворота на маленькой высокой черной машине с открытым верхом. Он громко просигналил клаксоном и начал командовать, не успев даже остановить машину. - Все женщины и дети – ко мне! Шагом марш! Не копайтесь!	99-100 / 189	
19. I think it was Elaine who did the organizing. With a white contemptuous look at Mr Phelps every so often <...>.	Главная была, по-моему, все-таки Элейн. Она то и дело поглядывала на мистера Фелпса белыми от презрения глазами.	100 / 189	
20. Every so often Mr Phelps came bounding past behind us, calling, “Ten feet apart, now. Keep the line straight there!” You could tell he was loving every moment.	То и дело за спиной длинными скачками проносился мистер Фелпс, крича: «Держи дистанцию в десять футов! Равняй цепь!» Он был на седьмом небе, это прямо в глаза бросалось [охота на Криса-волка, а на самом деле на дочь тетушки Марии].	102 / 192	
21. I had to see Miss Phelps. Secretly, if possible. I knew I had to talk to someone neutral who understood.	Мне надо было повидать мисс Фелпс. По возможности тайно. Надо было поговорить с нейтральным человеком, который во всем разбирается.	106 / 201	
22. Elaine did her clock-strike laugh. “Nat Phelps is scared of me, because he knows I’ll get him in the end”, she said.	Элейн рассмеялась своим механическим смешком. - Нат Фелпс меня боится – он ведь знает: в конце концов я и до него доберусь.	106 / 202	
23. I walked along, counting the gardens carefully and looking for Phelpsish signs. <...> I looked at the garden door beside the last trodden piece. It was painted plain dark blue. It didn’t look particularly Phelpsish, but I tried the latch, anyway, and it opened. The garden inside was marvelous.	Прошлась вдоль оград, тщательно пересчитала сады и высматривала в них намеки на фелпсообразность. <...> Я посмотрела на садовую калитку у последнего хоженного участка. Она была выкрашена в простой темно-синий цвет. И не показалась мне очень уж фелпсообразной, но я все равно подвергала задвижку, и она открылась. Сад внутри был просто великолепный.	108 / 205-206	То, что слишком просто выглядит, не фелпсообразно. Эксцентричность!
24. Then he stepped over me	Потом перешагнул через меня	109 / 206-	Хочет бороться против

and Miss Phelps and stalked away <...>. Just like Dad when Mum fell downstairs, I thought.	и мисс Фелпс и удалился по коридору в одну из комнат. Совсем как папа, когда мама упала с лестницы, думала я.	207	режима Марии, но у самого – сходство с ее типичными «зомби»
25. When I had opened the door, revealing Miss Phelps lying on her front with her chin on her arms and her gnomelike glasses on her nose, and looking very polite, somehow, she said, “Don’t be too hard on my brother. He does all the cooking and most of the housework these days, you know. And we both hold the view that help is not needed unless it’s asked for”.	Когда я открыла дверь и увидела, что мисс Фелпс лежит, положив подбородок на руки, с гномьими очками на носу, и при этом умудряется выглядеть очень приветливо, она сказала: - Не суди моего брата слишком строго. Ему ведь теперь приходится и готовить, и вообще вести почти все хозяйство. А мы оба придерживаемся того принципа, что если о помощи не просят, значит, в ней не нуждаются.	109 / 207	В отличие от тетушки Марии, которая решает все за всех и постоянно лезет не в свое дело
26. I hauled her to her large swollen feet.	Я рывком подняла ее на большие отекавшие ноги.	111 / 209	
27. Mr Phelps sat up and smoothed his thin gray hair. He looked angry and dignified.	Мистер Фелпс сел, разгневанный и оскорбленный, и пригладил редкие седые волосы.	111 / 211	
28. I said, “I do think this is a lovely garden”. He was ever so pleased. It turned out that he’d done all the paths with shells himself. I suppose I should have tried to flatter him before. But I really don’t like managing people by those rules. Still, Mr Phelps does go by those rules himself, and perhaps he expected it.	Я сказала: - Какой у вас прелестный сад, честное слово! Было видно, что ему это ужасно понравилось. Оказалось, он сам выложил все дорожки ракушками. Наверное, мне надо было раньше попробовать ему польстить. Только не хочу я вертеть людьми при помощи подобных приемов. Правда, сам мистер Фелпс применяет именно их и, похоже, ждал этого и от меня.	113 / 215	
29. I have been much too trusting. You should not have gone to see the Phelps, child. They are petty people who do not understand as you and I do, but they can only sow poison – that is the extent of their malice, and I know no real harm is done.	Я была чересчур доверчивой. Деточка, тебе не следовало навещать Фелпсов. Это ничтожные люди, которые видят все в ином свете, нежели мы с тобой, и могут лишь сеять раздоры – впрочем, в своей злобе они больше ни на что не способны, а значит, ничего плохого сделать не успели, в этом я уверена.	114 / 216	
30. Time travel, I think. <...> Nathaniel finds he can only travel as an animal, but probably that is just as well. <...> I may as well send you off now.	- Путешествие во времени, полагаю. <...> Натаниэль обнаружил, что способен путешествовать лишь в обличье животного, но это, наверное, не очень важно. <...> Я могла бы отправить вас прямо сейчас.	119-120 / 228	

31. She likes to do things for herself, including falling over.	Она [мисс Фелпс] любит делать все сама, в том числе и падать.	129 / 249	
32. Miss Phelps was very cheery, but Mr Phelps was long-suffering. "Pity you can't stay", he said stiffly.		160 /	
33. "I rescued one or two important things", said Miss Phelps. He had, sort of. Mum's pea green knitting was on the bonnet of the car with Chris's guitar and his sacred workbooks. My precious locked book slithered off the bonnet <...> as a desperate cat ran off the knitting.		160 /	

Ключевые слова

Тетушка Мария:

grandly

special gentle way/gently persistent

regal/throne/Queen

teddy-bearish

enormous character

lovable

cuddly

sorrowful/feeble/faint voice

to have a nerve

wheelchair

roped-up sofa

sticks

dead fox

tall hat

purple coat

Энтони Грин:

odd/strange/odd-, strange-looking

peculiar

court jester

parrot

green robe

sorry for him

pointed (face, chin)

swept-back hair

mane

quirked/crooked

hooked nose

long, long smile/grin

innocent

kind

will never be normal

Мистер Фелпс:

elderly/old gent

dreary old buffer

white/gray (hair, moustache)

thin face

angry/furious

mad

fanatical eyes

to come storming/bounding/to stalk away

to shout (orders)

to go by the rules

sword

dressing gown

walking stick

to be above the common horde

Мисс Фелпс:

gnome/gnomelike

monkey/small child

tiny/small

hump

withered face

glasses

to shuffle

brisk/direct

neutral

to stand aside

to keep out of quarrels

dignified

to understand

to do things for herself

cheery

Приложение 3

Фигура Скеллига в романе Д. Амонда

Оригинал	Перевод	Страница	Комментарий
1. I found him in the garage. <...> He was lying there in the darkness behind the tea chests, in the dust and dirt. It was as if he'd been there forever. He was filthy and pale and dried out and I thought he was dead. I couldn't have been more wrong. I'd soon begin to see the truth about him, that there'd never been another creature like him in the world.	Я обнаружил его в гараже... Он лежал в темноте, за нагромождением шкафов и буфетов, в мусоре и пыли. Похоже, провалялся там целую вечность. Грязный, бледный, иссохший – наверняка мертвый. Однако я здорово ошибся. Очень скоро мне предстояло узнать правду. А правда состояла в том, что он был особенный, один-единственный на всем свете.	9 / 7	
2. I thought he was dead . He was sitting with his legs stretched out, and his head tipped back against the wall. He was covered in dust and webs like everything else and his face was thin and pale. Dead bluebottles were scattered on his hair and shoulders. I shone the torch on his white face and his black suit.	Мертвец! Он сидел, прислонившись к стене, вытянув ноги, покрытый пылью и паутиной, как все вокруг. Лицо мертвенно-бледное, почти прозрачное. Волосы и плечи усеяны мертвыми мухами. Луч фонарика шарил по его лицу, по черному костюму.	14-15 / 15-16	Той ночью Майкл идет провести больную сестренку: her face was dead white and her hair was dead black (p. 16). Цветовая параллель обозначает метафизическую связь малышки со Скеллигом.
3. "What do you want?" he said. <...> His voice squeaked like he hadn't used it in years.	- Что тебе нужно? – спросил он. Голос такой скрипучий, будто хозяин не пользовался им много лет.	15 / 16	
4. He sighed, like he was sick to death of everything.	Он вздохнул, словно я его до смерти утомил.	22 / 28	
5. I watched a spider scrambling across his face. He caught it in his fingers and popped it in his mouth.	По его лицу карабкался паучок. Он поймал его двумя пальцами и сунул в рот.	22 / 28	
6. His face was pale as dry plaster. His black suit hung like a sack on his thin bones.	Кожа на его лице иссохлась, точно штукатурка. Черный костюм висел мешком, потому что тела на костях вовсе не было.	22 / 29	
7. He laughed but he didn't smile.	Он издал смешок, хотя даже не улыбнулся. Он засмеялся, не улыбувшись. Он смеялся не улыбаясь. Он глянул и засмеялся, как всегда без тени улыбки. И опять в ответ – смех без улыбки.	22, 28, 29, 45, 57, 58 / 30	
8. His fingers were twisted and stunted. His knuckles	Обсосанные пальцы стали толстыми, как сосиски.	29 / 42	В оригинале описано проявление симптомов артрита. Когда

were swollen.			Скеллиг облизывает пальцы, съев принесенную Майклом еду, мальчик обращает внимание на опухшие костяшки.
9. There were hundreds of tiny creases and cracks all over his pale face. A few fine colourless hairs grew on his chin. The red sauce below his lips was like congealed blood. When he opened his eyes again, I saw the tiny red veins like a dark net across the whites of his eyes. There was a smell of dust, old clothes, dry sweat.	Бледное лицо все было в мельчайших складочках и трещинах. Из подбородка торчало несколько тонких, бесцветных волосков. Соус засох на губах, как спекшаяся кровь. Когда он снова открыл глаза, я увидел, что его белки испещрены густой сетью красных жилок. От него пахло пылью, старой одеждой и задубелым потом.	29 / 43	
10. He belched again. His breath stank.	Он снова рыгнул. Из рта у него пахло.	29 / 44	
11. I reached across his back and felt something beneath his other shoulder as well. Like thin arms, folded up. Springy and flexible.	Я провел рукой по его спине и обнаружил над другой лопаткой такую же выпуклость. Словно под пиджаком была еще пара рук, только сложенных. Но в них была упругость: вот-вот распрямятся.	29 / 45	
12. "He's an extraordinary being", she said.	- Фантастическое существо! – сказала она. [Мина]	61 / 100	
13. He tottered and wobbled as he rose. He was taller than us, tall as Dad. We felt how thin he was, how extraordinarily light he was.	Опирался на нас всем телом и, наконец, поднялся, шатаясь, как былинка. Ростом он оказался куда выше нас, примерно с папу. Худющий, как щепка, и легкий, почти невесомый.	62 / 104	
14. We saw for the first time that he wasn't old. He seemed like a young man. Mina whispered it: "You're beautiful!"	И мы вдруг поняли, что он совсем не стар. Нет! Скорее молод! - Какой вы красивый! – восхищенно выдохнула Мина.	62 / 106	
15. Beneath his jacket were wings that grew out through rips in his shirt. When they were released, the wings began to unfurl from his shoulder blades. They were twisted and uneven, they were covered in cracked and crooked feathers. They clicked and trembled as they opened. They were wider than his shoulders, higher than his head.	У него на спине, пробиваясь сквозь рубашку, росли настоящие крылья. Освободившись от пиджачных пут, они начали расправляться – неровные, помятые, с кривыми, треснувшими перьями. Расправляясь, они сухо похрустывали и подрагивали. Крылья оказались шире его плеч и вздымались над головой.	69 / 116-117	
16. "There it is", said Mina. "Archaeopteryx. The dinosaur that flew". <...> I	- Вот он, - сказала Мина. – Археоптерикс. Динозавр, который умел летать.	73 / 121-122	

thought of the baby in my lap, of Skellig slung between Mina and me. I thought of his wings and the baby's fluttering heart. "There's no end to evolution", said Mina.	Я вспомнил, как держал на руках девочку. Как мы с Миной несли Скеллига. Я подумал об его крыльях и трепещущем сердце малышки. - Эволюции нет конца, - промолвила Мина.		
17. "We are extraordinary", she whispered. She looked deep into me. "Skellig!" she whispered. "Skellig! Skellig!" <...> It was like she was calling Skellig out from somewhere deep inside me.	- Мы – необычны, - прошептала она. И заглянула внутрь меня. - Скеллиг! – прошептала она. – Скеллиг! Скеллиг! Казалось, она вызывала Скеллига откуда-то из глубины моей души и тела.	73 / 122-123	В Майкле и Мине (и, вероятно, детях вообще) скрыт большой творческий потенциал.
18. He stood erect. He seemed stronger than he'd ever been. <...> When he smiled at me I caught the stench of his breath, the stench of the things the owls had given him to eat. I gagged. His breath was the breath of an animal that lives on the meat of other living things: a dog, a fox, a blackbird, an owl. He squeezed me again and smiled again.	Он стоял очень прямо. И с виду был куда сильнее, чем прежде. <...> Он повернул ко мне голову, улыбнулся, и на меня повеяло птичьим кормом, всем, что натащили совы и что скопилось теперь у него в желудке. Вонью. Так пахнет изо рта у хищников: лис, волков, сов – которые питаются мясом других животных. Он стиснул мою руку еще крепче и снова улыбнулся.	85 / 143	Материальное выражение связи Скеллига с птицами: совами и черным дроздом, которые постоянно упоминаются в тексте. Скеллиг, наконец, улыбается.
19. For a moment I saw ghostly wings at Mina's back, I felt the feathers and delicate bones rising from my own shoulders.	За спиной у Миной мне почудились крылья, и в тот же миг я отчетливо ощутил перья и тонкие хрупкие косточки крыльев за спиной у самого себя.	85 / 144	«В каждом есть Скеллиг»
20. "But how are you like this now?" I asked. He pressed his finger to his lips. "The owls and the angels", he whispered.	- Но как вы стали таким? – не выдержал я. Он прижал палец к губам. - Совы и ангелы, - прошептал он.	85 / 145	Совы кормили его, а ангелы – Майкл и Мина – спасли. Отчасти совой, а отчасти ангелом может быть и сам Скеллиг.
21. "Mr Myers was very ill", said Doctor Death. "He was dying". "I know that". "And as the mind approaches death it changes. It becomes less... orderly".	- Мистер Майерс был очень болен, - произнес доктор Смертью. – В сущности, он долгие годы был при смерти. - Я знаю. - Чем ближе человек к смерти, тем больше меняется его сознание. Оно становится... менее упорядоченным.	89 / 150	Эрни Майерс тоже видел Скеллига. Влияние близости смерти. «Неупорядоченно» также и детское сознание, которое по представлениям Блейка ближе к богу.
22. "Do you think there are things like the archaeopteryx in the human world?" I asked him. He peered at me. "Humans that are turning into creatures that can fly?" I	- А как вы думаете, в современном мире, среди людей, есть такие существа? – спросил я. Он [учитель биологии] выпучился еще больше. - Ну, есть люди, которые	91 / 152-153	Возможно, за фразой We were past evolution now кроется нечто большее, чем часть школьной программы. Официальная наука считает, что эволюция уже закончилась, в этом ей противоречит Мина: «Эволюция

said. <...> He said we were past evolution now. We'd moved on to study our own insides.	не совсем люди, а существа, умеющие летать? – уточнил я. <...> Он сказал, что тему эволюции мы уже освоили и теперь изучаем строение человека.		бесконечна».
23. "The kind of thing William Blake saw. He said we were surrounded by angels and spirits. We must just open our eyes a little wider, look a little harder." She pulled a book from a shelf, showed me Blake's pictures of the winged beings he saw in his little home in London. "Maybe we could all see such beings, if only we knew how to", she said. She touched my cheek. "But it's enough for me to have you two angels at my table".	[Мина нарисовала Скеллига] - Именно об этом и писал Уильям Блейк. Ему представлялось, что мы окружены духами и ангелами. И если распахнуть глаза пошире и смотреть попристальней, мы их непременно увидим. Она [мама Мины] сняла с полки книгу и показала мне рисунки Блейка: крылатые существа, будто бы населявшие его домик в Лондоне. - Возможно, они есть и вокруг нас. Надо только научиться их видеть, - добавила она и погладила меня по щеке. – Но мне вполне хватает вас, потому что вы – два ангела у меня за столом.	94 / 160	
24. "Skellig said, "Where is Michael?"" whispered Mina. "At school", I said. "School!" he said. "He abandons me for school!"	- Скеллиг спросил: «Где Майкл?» - шепотом продолжала Мина. – «В школе». «Он бросил меня? Променил на школу?»	95 / 161	Майкл снова переживает конфликт между наукой и верой, школой и друзьями
25. "He says you must keep coming to see him. He says he's going away soon, Michael". "So he took his wings and fled: Then the morn blush'd rosy red". "Going away?" I said. "Yes". "Where to?" She shook her head. "He wouldn't say". "When?" "Soon". <...> "Soon my angel came again; I was arm'd, he came in vain..." Her mother leaned over us. "For the time of youth was fled", she sang. "And grey hairs were on my head".	- Майкл! Он сказал, что скоро нас покинет. Он улетел в рассветный час, И тыщи копий и кирас... - Покинет? - Да. - Куда же он? - Не говорит. - Когда? - Скоро. Вернулся вскоре ангел мой – Страх не пускает в мой покой... Минина мама пела: И не увидит никогда, Что голова моя седа.	95-96 / 161-162	Инициация. Уход магической фигуры
26. I drew Skellig lying dry	Нарисовал Скеллига,	96 / 163-	

and dusty and useless on the garage floor, then I drew him standing proudly by the arched window with the owls flying around him. I stared at the changed Skellig. How had this happened to him? Was it just Chinese food and cod liver oil and aspirin and brown ale and dead things left by owls?	распростертого на полу в гараже, - иссохшего, пропыленного, безжизненного. Нарисовал его же, гордо развернувшего плечи в полукруглом проеме окна, а вокруг летали совы. Теперь он совсем другой. Как, каким образом он так переменялся? Неужели только от китайской еды, рыбьего жира, аспирина, темного пива и корма, который таскают ему совы?..	164	
27. "What does it mean," I said, "If Skellig eats living things and makes pellets like the owls?" She shrugged. "We can't know", she said. "What is he?" I said. "We can't know. Sometimes we just have to accept there are things we can't know. Why is your sister ill? Why did my father die? <...> We have to allow ourselves to see what there is to see, and we have to imagine".	- Что же это значит? – спросил я. – Выходит, Скедиг поедает мелких животных и выплевывает остатки, точно сова? Мина пожала плечами. - Этого нам знать не дано. - Кто он такой? - И это нам неизвестно. Иногда надо смириться с тем, что существует неизвестное. Почему болеет твоя сестра? Почему умер мой отец? <...> Надо просто видеть все, что видимо, а остальное – вообразить.	99 / 168-169	
28. "William Blake used to faint sometimes", said Mina. "He said the soul was able to leap out of the body for a while, and then leap back again. He said it could be caused by great fear or enormous pain. Sometimes it was because of too much joy. It was possible to be overwhelmed by the presence of so much beauty in the world". We walked on. My body was heavy and awkward, like I was arthritic, like I was turning to stone. I couldn't speak. My mouth was dry and sour, like I'd swallowed the owls' leavings from the windowsill.	- Уильям Блейк тоже иногда терял сознание, - сказала Мина. – Он говорил, что душа может ненадолго покидать тело, а потом возвращаться назад. Так бывает от сильного страха или невыносимой боли. А иногда – от слишком большого счастья. Его переполняло счастье, потому что в мире столько прекрасного! Мы шли. Только тело мое было неуклюжим, чужим, словно я тоже болен артритом и постепенно обращаюсь в камень. Я не мог отвечать. Во рту было сухо и кисло, будто я наелся этих шариков из костей и перьев, которыми был усеян чердак.	107 / 182	Параллели между Скедигом и самим Майклом. См. «вызов Скедига из глубины сознания».
29. "And I saw this man, that's all. <...>He was standing over the baby. He was filthy. All in black, an ancient dusty suit. A great	[«сон» мамы Майкла] - Там был человек. Просто человек. Он стал возле ребенка. От него воняло. Сам весь в черном.	112 / 191	«Доисторический» костюм как намек на эволюционную теорию. Скедиг «танцует» с малышкой, как раньше с Майклом и Миной, и у нее за спиной маме тоже

hunch on his back. Hair all matted and tangled. I was terrified. <...> I wanted to push him away. I wanted to scream, Get away from our baby! <...> But I couldn't move, couldn't speak, and I was sure he was going to take her away. But then he turned and looked at me. His face was as white and dry as chalk. And there was such tenderness in his eyes. And for some reason I knew he hadn't come to harm her".	Доисторической древности черный костюм, весь аж пропитанный пылью. А на спине – горб. Волосы сваялись, спутались. Я была в ужасе. Хотела его оттолкнуть, закричать: «Прочь от моего ребенка!!!» Но не могла ни пошевелиться, ни заговорить. А он вот-вот схватит девочку и утащит! Но потом он повернулся и посмотрел на меня в упор. Лицо – белое как мел. А во взгляде столько нежности... И я каким-то образом поняла, что он ни за что не причинит ей вреда.		померещились крылья. Love is the child that breathes our breath, Love is the child that scatters death.
30. "Where will you go?" I said. He shrugged, pointed out to the sky. "Somewhere", he said. I touched his dry, cold hand. "What are you?" I whispered. He shrugged again. "Something", he said. "Something like you, something like a beast, something like a bird, something like an angel", he laughed. "Something like that". He smiled.	- Куда же вы? Он пожал плечами и указал на небо. - Куда глаза глядят. Я потрогал его сухую холодную руку. - Кто вы? – спросил я шепотом. Он снова пожал плечами. - Некто. Похож на всех сразу: вас, людей, на зверя, на птицу, на ангела. Такое вот существо, - он засмеялся.	117-118 / 202	В оригинале Майкл спрашивает : «Что вы такое?» и Скеллиг тоже называет себя не «некто», а «нечто». В этой формулировке находит очередное отражение символизм его фигуры: он больше, чем просто живое существо. Похожий ответ дал на вопрос «Кто такой Скеллиг?» Д. Амонд. По его признанию, «эта книга написала себя сама», и он до сих пор не осознал природу Скеллига.
31. He gazed back at us with his tender eyes.	И он смотрел на нас – нежно-нежно.	118 / 203	

Ключевые слова

dust

filthy

pale

black

white

dead

thin

to squeak

twisted

laugh without smiling

dry

tender