

## Способы организации художественного пространства в английской литературной сказке 40–80 годов XIX века

*К.А. Мнацаканян*

Английская литературная сказка как жанр возникает только к середине XIX в., то есть значительно позднее, чем, например, в Германии или во Франции. Причины такого «запоздания» историки литературы связывают со специфической ситуацией, сложившейся в английском обществе после событий «Славной революции» 1688 г., когда возобладавшие нормы пуританской морали наложили существенные ограничения, если не прямой запрет, на многие явления литературной, театральной и художественной жизни, а становление рационалистической идеологии последующего века Просвещения, в свою очередь, также не способствовало формированию этого жанра.

Об определенной реабилитации «волшебного», «чудесного», «фантастического» можно говорить примерно с 70-х годов XVIII века, в эпоху предромантизма, в частности, с возникновением жанра «готического романа». Английские романтики, в эстетике которых категория воображения играла важнейшую роль, и которые проявляли неподдельный и глубокий интерес к национальным фольклорным традициям, сделали многое для привнесения целого ряда образов и мотивов, бытовавших в народных сказках и легендах, в область собственно литературного дискурса. Однако становление литературной волшебной сказки как самостоятельной жанровой единицы происходит только в викторианскую эпоху, и это обстоятельство во многом определило её своеобразие и основные типологические черты.

---

*Мнацаканян Каринэ Артемовна* — старший преподаватель кафедры истории и теории литературы ПСТБИ.

Во-первых, пробудившийся в эпоху романтизма интерес к национальному прошлому, к преданиям и легендам, бытовавшим на британских островах со времен раннего средневековья, вернул в литературный обиход и образы многочисленных сказочных существ, населявших эти предания и мифы: эльфов, гоблинов, троллей, гномов и фей. Во-вторых, в распоряжении викторианских писателей оказался весь арсенал разработанных романтиками первой половины столетия художественных средств и приемов, которые позволяли вплетать элементы фантастики и сказочного фольклора в художественную ткань литературного повествования, добиваясь столь значимого для романтического мироощущения эффекта двоemiрия и присутствия в обыденной жизни необычайного, волшебного и необъяснимого. И, наконец, определенное влияние на формирование жанра не могли не оказать уже сложившиеся к тому времени в других европейских литературах традиции как по литературной обработке фольклорных сказочных сюжетов (сказки Шарля Перро, братьев Гримм и др.), так и по созданию собственных оригинальных волшебных сказок (новеллы Э.Т.А. Гофмана и Л. Тика, сказки М.К. д'Алной и др.).

Как следствие, английская литературная сказка при своем возникновении впитывает в себя структурные элементы различных культурных пластов и традиций. Многими исследователями отмечался тот факт, что английская литературная сказка в большей степени опирается на эпос и на миф, нежели на собственно фольклорную сказку. Соглашаясь с этим утверждением, хотелось бы вместе с тем отметить, что английская литературная сказка в целом представляет собой довольно сложный жанровый синтез, в котором часто можно выделить черты как фольклорных жанров, от эпических преданий и легенд до детских стишков и считалок («*nursery rhymes*»), так и самых разнообразных жанров литературных, от средневековых рыцарских романов до романтических новелл.

Говоря о наиболее значимых авторах, которые стояли у истоков возникновения этого жанра, следует в первую очередь назвать Ч. Диккенса («Рождественские книги», 1843–1845 гг., «Волшебная косточка», 1868 г. и др.), У.М. Теккерея («Кольцо и Роза», 1855 г.), Ч. Кингсли («Дети вод», 1863 г.), Дж. Рескина («Король Золотой реки», 1841 г.), Дж. Макдональда с его сказками 60-х — 80-х гг. и Льюиса Кэрролла («Алиса в Стране Чудес», 1865 г. и «Алиса в Зазеркалье», 1871 г.).

Викторианских романтиков привлекают в первую очередь те возможности, которые жанр волшебной сказки открывает им для выражения своего, часто критического, отношения к действительности, к существующему жизненному укладу, к моральным и нравственным ценностям эпохи. По словам американского исследователя Дж. Зайпса (Jack Zipes), «...многие английские писатели начали использовать потенциал, содержащийся в волшебной сказке, как форму литературного высказывания, при помощи которого появилась возможность выразить как индивидуальный, так и социальный протест, и предложить взамен собственную концепцию, создавая при этом альтернативные, подчас утопические, миры. Написание волшебной сказки воспринималось многими авторами как общественно значимое символическое действие, которое могло иметь серьезное значение для воспитания детей и для будущего общества»<sup>1</sup>. Создавая альтернативные миры, авторы сказок получают при этом уникальную возможность смело экспериментировать и с привычными пространственно-временными категориями, подчиняя их всякий раз конкретной художественной задаче.

В настоящей статье мы рассматриваем способы организации художественного пространства в ранневикторианской сказке. Не претендуя на полноту классификации, хотелось бы все же выделить три основные схемы организации пространственных структур, которые можно встретить в сказках писателей-викторианцев 40-х — 80-х гг., тем более что каждая из них получает свое дальнейшее продолжение и развитие в истории жанра вплоть до наших дней.

Первая схема подразумевает, что основное действие развивается в реальном, бытовом пространстве, со всеми его атрибутами, а волшебные, сказочные или потусторонние силы вторгаются в это пространство, переводя развитие сюжета в сказочный план, и зачастую при этом меняя свойства и функции реального топоса.

Вторая и наиболее распространенная схема предполагает развитие сюжета целиком в пределах условного, сказочного пространства, как это происходит, собственно, и в фольклорной сказке («в некотором царстве, в некотором государстве...»). Но при этом многие функции и сама структура сказочного топоса приобретают новые черты, не типичные для художественного пространства народной сказки.

И, наконец, третья, «смешанная», схема изображает сразу две пространственные структуры — реальную и сказочную, и здесь наиболее значимыми становятся их взаимопроницаемость, способы перехода из одного пространства в другое, а также функции персонажей, закрепленных за каждым из этих пространств.

Образцами первой, «реально-бытовой» схемы организации художественного пространства могут служить, к примеру, повести из цикла «Рождественские книги» Ч. Диккенса, где пространственный фон вполне соответствует характерному бытовому и предметному топосу диккенсовских романов. Само название цикла повестей и типологическая близость к жанру святочного рассказа определяют время действия (зима), и это придает пространству устойчивый набор свойств. Это зимний, как правило, урбанистический, реалистически выписанный фон, на котором морозные, освещенные газовыми фонарями улицы, пронизывающий ветер, туман, снежная метель контрастируют с замкнутым, точечным пространством дома, или даже комнаты, где, как правило, и разворачивается основное действие повести. При этом замкнутые локусы (дома, комнаты) противопоставлены не только разомкнутому пространству улицы, но и друг другу. И здесь основной качественной характеристикой

пространства становится наличие либо отсутствие в нем тепла, уюта и света.

Так, в большом и мрачном доме Скруджа царит тьма, и «огонь в очаге еле теплится», в то время как «светлая, просторная и хорошо протопленная» комната в доме его племянника служит олицетворением домашнего уюта и семейного счастья. Образ очага, камина — сквозной в повестях Диккенса, является безусловным смысловым центром, организующим пространство вокруг себя. Камин всегда выписан тщательно и любовно, с перечислением множества деталей, с подробным описанием предметов, которые являются для автора символами домашнего очага, таких как, например, часы на каминной полке, щипцы для угля, решетка, изразцы, маленькая скамеечка, на которой обычно сидит хозяйка дома, хранительница этого очага.

В целом, предельная детализация описываемого пространства и создает необходимый эффект при вторжении в него потусторонних сил (призраков и духов, как в «Рождественской песни в прозе» или фей домашнего очага, как в повести «Сверчок за очагом»). Для призраков реальное, посюстороннее пространство абсолютно проницаемо, и пример тому — явление духа Джейкоба Марли, когда вначале его лицо совсем по-гофмановски проглядывает сквозь дверную колотушку, затем проступает сквозь детально описанные изразцы голландской печи Скруджа, и, наконец, он уже в полный рост, гремя цепями, является из погреба виноторговцев с первого этажа, проходя сквозь тщательно запертые на два замка двери. Духам Святок также подвластно абсолютно беспрепятственное перемещение в пространстве (и во времени). При этом картины, которые они открывают взору Скруджа, даны в подчеркнуто реалистической манере, с множеством мелких, тщательно выписанных бытовых деталей, которые не позволяют усомниться в реальности этих картин и происходивших некогда в жизни героя событий, и тем страшнее на этом фоне выглядят столь же реалистически представленные сцены из предполагаемого будущего героя.

Персонажам традиционной волшебной сказки иногда дается возможность самим изменять свойства и функции пространства, чаще всего при помощи волшебного предмета, каким-то образом попадающего в их распоряжение.

В повестях Диккенса, где преобладает «реально-бытовая» схема организации топоса, герои и в преобразовании пространства почти всегда обходятся без волшебства. Так, Калев Пламмер в повести «Сверчок за очагом» из любви и сострадания к слепой дочери представляет ей жалкое и бедное убранство их дома и все окружающие её предметы быта в совершенно ином свете. Автор безусловно оправдывает эту «ложь во спасение» и приравнивает её к волшебству: «Я сказал, что здесь жили Калев и его бедная слепая дочь. Но мне следовало бы сказать, что только сам Калев здесь жил, а его бедная слепая дочь жила совсем в другом месте — в украшенном Калевом волшебном доме, не знавшем ни нужды, ни старости, в доме, куда горе не имело доступа. Калев не был колдуном, но тому единственному колдовскому искусству, которым мы еще владеем — колдовству преданной, неумирающей любви, его учила Природа, и плодами её уроков были все эти чудеса»<sup>2</sup>. И хотя чары в конце повести все-таки рассеиваются и призрачное пространство уступает место реальному, преданность и мужество отца вознаграждаются в полном соответствии с канонами жанра святочного рассказа.

Для большинства ранних викторианцев нравственные и моральные категории, трактуемые в глубоко христианском духе, имели первостепенное значение, и здесь способ организации пространства по второму, «условно-сказочному» типу предоставлял богатые художественные возможности.

При создании собственного альтернативного универсума автор волен наделять художественное пространство в целом или отдельные его составляющие любыми свойствами и функциями, которые ему необходимы для выражения основной нравственной идеи. Поэтому пространство в произведениях «условно-сказочного» типа почти всегда симво-

лично, оно может иметь множество иносказательных, аллегорических интерпретаций, и практически всегда служит определенной проекцией моральных качеств персонажей сказки. Определение места действия и его подробное описание приобретают функциональное значение, и повествование, как правило, начинается с локализации в пространстве.

Так, например, сказка Дж. Рескина «Король Золотой реки» («The King of The Golden River», 1841 г.) открывается детальным топографическим описанием долины, окруженной высокими горами, по склонам которых спускаются водопады и горные реки; тут же вводятся основные топонимы (Долина Сокровищ, Золотая Река) и дается их подробное объяснение. Автор сразу концентрирует внимание читателя на топографических деталях, ибо они играют в сказке центральную сюжетобразующую роль. Вскоре весь этот цветущий ландшафт превращается в выжженную пустыню из красного песка по причине душевной черствости и жадности двух старших братьев, нарушивших к тому же законы гостеприимства. Вновь преобразовать пространство долины и даже сделать его еще более прекрасным и цветущим оказывается под силу лишь младшему брату. Только он в состоянии преодолеть долгий путь на вершину горы, проявляя жалость и сострадание к встреченным им на пути созданиям, и пространство поддается ему, облегчая его путь в той же степени, в которой оно затрудняло дорогу его злым и порочным братьям. Д.С. Лихачев, говоря, например, о художественном пространстве фольклорной сказки, отмечал, что «действия в сказке не только не встречают сопротивления среды, они еще облегчаются различными формами волшебства и волшебными предметами»<sup>3</sup>.

В отличие от фольклорных, героям литературных сказок ранних викторианцев часто приходится преодолевать сопротивление среды, и такое испытание целиком зависит от тех нравственных качеств, которые они при этом демонстрируют. Волшебное средство может оказать помощь только тому, кто достоин им воспользоваться во имя благой цели.

Символически нагруженным является и пространство сказок Джорджа Макдоналда, где способность героев к преодолению сопротивления среды также напрямую зависит от их душевных качеств, при этом легкость перемещения в пространстве может восприниматься и с отрицательным знаком. Так, например, в сказке «Невесомая принцесса» («The Light Princess», 1867 г.) заколдованная с младенчества героиня потеряла силу тяжести (при этом, безусловно, обыгрываются два значения слова *gravity* — «тяжесть» и «серьезность»).

Порхающая по воздуху принцесса абсолютно ничего и никого не принимает близко к сердцу, она беззаботна, весела и предельно эгоистична. Только когда в её сердце, наконец, проникает сострадание при виде жертвенного поступка влюбленного в нее принца, к ней возвращается способность плакать, а вместе с ней и сила тяжести (впоследствии способность летать связывает с «бессердечием» и Дж. Барри в сказке о Питере Пэне). Сказка «Мальчик Дня и Девочка Ночи» («The Day Boy and The Night Girl», 1882 г.) построена на контрастном противопоставлении двух пространственно-временных моделей, в каждую из которых по злой воле колдуньи с рождения заключены герой и героиня. Последовательный ряд смысловых оппозиций, таких как замкнутость и разомкнутость, горизонтальность и вертикальность, точечность и линейность пространства, дневной и ночной образ жизни, мужское и женское начала, служит основой для философско-аллегорического подтекста этой сказки-притчи. И здесь способность героев к преодолению сопротивления среды, стремление вырваться за четко ограниченные пределы предписанного им хронотопа являются залогом и условием их нравственного совершенствования, ибо каждый из них по отдельности по-своему неполноценен, и только соединившись, нарушив пространственно-временные границы и помогая друг другу в них освоиться, герои обретают недостающие им душевные качества.

Если говорить о сказках третьего типа, в которых описываются как реальное пространство, так и сказочное, то здесь



способы сосуществования этих пространств могут быть самыми различными. Как правило, они могут присутствовать в тексте либо параллельно, либо последовательно. В первом случае различия между двумя пространственными структурами могут быть подчеркнуты, например, оппозицией «свой — чужой», «большой — маленький», и (или) закреплением за каждым пространством определенного круга персонажей. Так происходит, например, в анималистических сказках Беатрис Поттер, где буквально под боком у фермера мистера Мак-Грегора уютно разместились в своих крошечных норках кролики Питер и Бенджамин, аккуратная мышка миссис Титтлмаус, и целый ряд других симпатичных зверюшек. При этом животным доступен (хотя и не всегда безопасен) переход в пространство, закрепленное за миром людей, а вот обратный переход удастся, пожалуй, только ребенку (как, например, Люси в «Сказке о миссис Тигги-Мигл»). При этом оба подпространства художественного текста всегда четко разделены границей. Это может быть либо стена, отделяющая, к примеру, огород мистера Мак-Грегора от опушки леса, либо река (ручей), либо горный перевал.

При последовательном изображении сначала реального, обыденного мира, а затем сказочного, волшебного, важную роль приобретает функция медиативного (посреднического) пространства, связующего миры между собой.

Так, в обеих сказках Л. Кэрролла («Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье»), при том, что основное действие, безусловно, разворачивается в сказочном пространстве, важную смысловую нагрузку несет сам момент перехода героини из реального мира в волшебный. В первом случае роль медиативного пространства играет кроличья нора, переходящая в длинный туннель, ведущий вниз, под землю, и это дает Алисе повод порассуждать о том, что будет, если она пролетит всю Землю насквозь, и не является ли там, на другой ее стороне все перевернутым с ног на голову. Действительно, она попадает, в мир перевернутой логики и аб-

сурдных решений. Во втором случае роль переходного пространства играет зеркало, и это тоже частично объясняет парадоксальное устройство зазеркального топоса, где, по словам Черной Королевы, «приходится бежать со всех ног, только чтобы остаться на том же месте! Если же хочешь попасть в другое место, тогда нужно бежать по меньшей мере вдвое быстрее!»<sup>4</sup>.

То, что в обоих случаях сказочное пространство является не более чем сном, выясняется только в конце, при возвращении в реальный мир, когда пробуждение героини мгновенно переносит её на исходную точку повествования, и ей не приходится проделывать весь путь в обратном порядке. Интересной особенностью сказок Кэрролла является и то, что возвращение в реальность из волшебного мира воспринимается героиней с облегчением, ибо в сказочном пространстве торжествует абсурд и беспорядок, а реальный мир описан как понятный, домашний и почти по-диккенсовски уютный.

В заключение хотелось бы отметить некоторые наиболее часто встречающиеся в английской литературной сказке элементы пространства (локусы) и определить набор закрепленных за ними устойчивых функций.

*Дом (замок)* — это замкнутое точечное пространство зачастую оказывается центральным, организующим топос вокруг себя. В нем, как правило, совершается ряд знаковых событий, определяющих дальнейшее развитие сказки. За домом и замком обычно закреплен определенный устойчивый круг персонажей, которые редко его покидают — скажем, родители героя или хозяева замка (король с королевой), их слуги и челядь. Замок часто оказывается пространством многоуровневым и неоднородным, в нем могут встречаться различные подпространства, разделенные сложными и не для всех проницаемыми барьерами (стенами, запутанными коридорами, лестницами, потайными дверями и т.д.).

*Стена* чаще всего выполняет функцию границы, отделяющей внутреннее пространство от внешнего, точечное

пространство от линейного. Способность беспрепятственно проходить сквозь стену или делать стену проницаемой для других может служить важной характеристикой того или иного персонажа.

*Гора (холм)* играет важную роль в создании пространственной вертикали, оппозиции «верх — низ». Подъем на вершину горы иногда трактуется в аллегорическом ключе: как восхождение героя к нравственному совершенствованию. Гора также может служить границей между мирами. Кроме того, гора или холм часто оказываются полыми внутри, являясь обиталищем разнообразных сказочных существ — как добрых (киплинговский Пак с холма Пука или ежика миссис Тиггимигл из сказки Б. Поттер), так и враждебных человеку (как, скажем, гоблины из сказки Макдональда «Принцесса и гоблин»).

*Сад*, как правило, располагается вокруг дома или замка и обнесен стеной или забором. Сад часто изображается как воплощение идеального ландшафта, как зачарованное место («*locus amoenus*»), в котором также могут происходить ключевые события, например, встреча главных героев друг с другом или с волшебным помощником (дарителем).

*Лес* также обычно изображается как зачарованное, волшебное место, но, в отличие от сада, лес чаще воспринимается как «чужое» пространство, загадочное и таинственное, иногда враждебное. За лесом тоже обычно закреплен свой устойчивый круг персонажей, которые редко его покидают (как это происходит и в фольклорной волшебной сказке).

*Река (ручей)* выполняет функции раздела, границы, и, кроме того, образ текущей воды обычно несет целый ряд дополнительных смысловых нагрузок. Образ подводного царства, населенного сказочными существами, которые существуют строго в пределах этого топоса, чаще всего характеризуется изменчивостью, зыбкостью и непостоянством.

*Озеро* — это замкнутое и неподвижное, в отличие от реки или ручья, пространство, наполненное стоячей водой. В озере основной интерес представляет, как правило, имен-

но подводное пространство с его обитателями, а иногда и дно, в котором может обнаружиться, к примеру, дырка, куда вода начнет уходить (как в сказке Макдональда «Невесомая Принцесса»).

*Окно* — наиболее частый вид медиативного пространства, связывающий замкнутый мир комнаты с разомкнутым внешним миром.

Этот ряд, безусловно, может быть продолжен.

Таким образом, мы видим, что уже на раннем этапе своего существования в английской литературе волшебная сказка отличается разнообразием и нестандартностью пространственных решений. В целом, подробное знакомство с миром английской сказки середины XIX в. позволит нам лучше понять литературные истоки как признанных шедевров этого жанра, появившихся на более позднем этапе в творчестве таких мастеров, как Р. Киплинг, О. Уайльд и А. Милн, так и масштабных мифоэпических полотен, созданных век спустя К.С. Льюисом и Дж. Р. Р. Толкиеном, которые работали в жанре фэнтези, во многом обязанном своим появлением литературной сказке.

---

<sup>1</sup> Victorian Fairy Tales. Zipes Jack (Ed.). N-Y.; L., 1987. Introduction. P. XXIII

<sup>2</sup> Диккенс Ч. Сверчок за очагом. М., 2002. С. 176.

<sup>3</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 339.

<sup>4</sup> Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в Стране Чудес и в Зеркалье. М., 1978. С. 138.