

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(РГГУ)
Институт филологии и истории
Историко-филологический факультет
Кафедра сравнительной истории литератур

На правах рукописи

Маркова Мария Владимировна

**ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ СКАЗКИ
В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература Америки)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель

доктор филологических наук, профессор
Ольга Ивановна Половинкина

Москва – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Трансформация системы сказочных персонажей в современных пересказах сказок	23
1.1. Принципы совмещения различных сказочных персонажей и сюжетов в пересказах сказок.....	23
1.2. Трансформация образа принцессы в современных пересказах сказок..	26
1.3. Трансформация образа ведьмы	37
1.4. Трансформация образа принца	44
1.5. Диалогия Дж. Хекела как пример совмещения тенденций современных пересказов.....	59
Глава 2. Трансформация сюжета сказки в современных пересказах сказок ...	78
2.1. Основные принципы работы со сказочными сюжетами в пересказах сказок	78
2.2. <i>Romance</i> как модус пересказа сказки	90
2.3. Трансформация сказочного сюжета в пересказе «Золушки» К. М. Шей	102
2.4. Время в пересказе: пересказ «Спящей красавицы» К. М. Шей.....	120
2.5. «Миф лета»: пересказ «Белоснежки» К. М. Шей.....	1344
Глава 3. Художественный мир пересказа сказки: жанровая <i>terra incognita</i> ..	144
3.1. От <i>romance</i> к фэнтези.....	144
3.2. Пересказ сказки: между эпическим и героическим фэнтези	156

3.3. Фэнтези и сказка: география пересказа.....	173
3.4. <i>Mapra mundi</i> «Вечных сказок» К. М. Шей.....	184
3.5. Квест героини: от сказки через фэнтези к <i>romance</i>	202
Заключение	211
Список использованных источников и литературы.....	215
Приложение 1. Карта Королевства и окрестностей из дилогии Дж. Хекела «Истории о Прекрасном принце».....	243
Приложение 2. Карта мира из серии «Вечные сказки» К. М. Шей	244

ВВЕДЕНИЕ

В условиях современного интереса к сказкам литературные адаптации сказочных сюжетов приобретают все большую популярность. Особенно это явление заметно в культуре США, где параллельно с интересующей нас литературной тенденцией к переписыванию сказок, которая представляется совершенно особым явлением, в последние годы ощутимо стремление кинопроизводителей переснимать классические мультфильмы киностудии У. Диснея на сказочные сюжеты. Та же тенденция прослеживается в творчестве неамериканских англоязычных писательниц – к примеру, у М. Селлиер (Австралия) или А. Лин (Тайвань). В России примеры таких пересказов нам не известны.

Диссертационное исследование посвящено проблеме жанровой трансформации сказки в современных американских пересказах. Следует отметить, что пересказы сказок не имеют ни закрепленного названия, ни даже самоназвания. В каждом конкретном случае явление называется описательно: чаще всего используется выражение «*fairy tale retelling*» (им, например, пользуется В. Йоосен¹), но встречаются и такие, как «*reworking*», «*re-imagined story*», «*take on the classic tale*», «*twist*» и т. д. В настоящем исследовании в качестве рабочего термина, описывающего рассматриваемые тексты, мы предлагаем «пересказ сказки», но иногда будем употреблять и термин «переработка сказки» – в случаях, когда речь идет о трансформации более чем одного сказочного сюжета или о сложном совмещении разных сказочных элементов.

¹ Joosen V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Wayne State University Press, 2011. P. 9.

Современные пересказы сказок представляются особым явлением, которое характеризуется в основном пересмотром гендерных ролей и сюжетных функций сказочных героев, а также выстраиванием более сложного художественного мира. Сюжет, легший в основу пересказа, непременно должен быть узнаваем, но он может быть как расширен и дополнен, так и полностью перевернут. В обоих случаях главными опознавательными атрибутами отдельных сказочных сюжетов становятся «иконографические знаки» (по Панофскому²), непременно присутствующие в тексте пересказа, – к примеру, для «Золушки» таким «знаком» будут стеклянные туфельки.

В рамках данной диссертации мы сосредоточимся на определенном типе переработки сказочного сюжета. В работе не исследуются пересказы, «реализующие» сказочные сюжеты в современности или помещающие их в исторический контекст. Пересказы, которые попадают в сферу нашего научного интереса, ориентированы на жанр фэнтези с его стремлением к эскапизму и созданию убедительных вторичных миров, отличных от окружающей читателя действительности и при этом «доступных без необходимости вставать с кресла»³. В таких пересказах создается особый тип художественного мира, авторы сознательно стремятся сохранить атмосферу сказки, ее «старинность» («давным-давно в волшебном королевстве»). Несомненно, за попытками пересказать известные сказки стоит современное сознание, однако авторы пересказов очевидно пытаются отделить сказочные «декорации» от мотивов, актуализирующих современные запросы общества.

² См. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб, 1999. С. 43–73.

³ Tompkins S. The Shortest Distance Between Two Towers // Visions, Gryphons, Nothing and the Night. 2002. – № 4. – URL: <http://www.robert-e-howard.org/VGNNws02.html> (дата обращения: 26.07.2021).

Сказки, составляющие основу рассматриваемых нами пересказов, представляют отдельную и довольно ограниченную группу, которая, однако, сформировала представление об образцовой сказке, как ее понимают в XX и XXI веке. Это «Золушка», «Спящая красавица», «Рапунцель», «Белоснежка», «Красная Шапочка», «Красавица и Чудовище», «Стоптаные туфельки», «Гусятница», «Румпельштильцхен», «Русалочка». Все эти сказки относятся к категории волшебных. Согласно В.Я. Проппу, волшебная сказка «начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда <...> или с желания иметь что-либо <...> и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником <...> возвращение и погоню»; в конце концов, герой «воцаряется и женится или в своем царстве, или в царстве своего тестя»⁴.

По Проппу, завязка волшебной сказки происходит посредством вредительства или «недостачи», которая является одной из форм вредительства. В то время как вредительство – это конкретный акт причинения вреда герою или его семье, то нехватка, выполняя ту же структурную функцию, имеет чуть более конкретное значение, когда «одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо»⁵ (волшебное средство, диковинку или невесту). Эти завязки, однако, не всегда четко различимы: применительно к «Золушке», например, можно говорить и о вредительстве (наносимом героине сводными сестрами и мачехой), и о нехватке (желании героини попасть на бал, утрированном в более поздних версиях сказки). Сам Пропп также употребляет термин «нехватка» в более

⁴ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 115.

⁵ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки // Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 30.

широком смысле – как начальную неблагоприятную ситуацию, которая приводит в движение весь сюжет сказки. В рамках данной работы мы также будем пользоваться термином «недостача», за исключением случаев, когда речь идет о конкретном причинении герою вреда его врагом.

Подход Проппа, расширенный в трудах Е.М. Мелетинского, кажется нам наиболее целесообразным в контексте нашего исследования, поскольку позволяет анализировать жанр с точки зрения его структуры. Однако уместным представляется упомянуть и другие подходы к определению сказки. Б. Беттельгейм в своем влиятельном труде «О пользе волшебства: смысл и значение волшебных сказок» (1976) придерживается психоаналитической теории⁶. К. Бакилега полагает, что сказка обладает, в силу своей устной природы, специфическим коммуникативным потенциалом (сказка предлагает доступ к «коллективному – хотя бы и вымышленному – прошлому общения», к «безграничному, в высшей степени идиосинкратическому воссозданию того самого “когда-то давным-давно”»)⁷. Дж. Зайпс рассматривает сказку как важную часть социально-культурной истории человечества и один из главных проводников «процесса цивилизации»⁸. Для понимания современного интереса к сказке самым показательным, возможно, является подход К. Г. Юнга, который считал сам жанр сказки источником знания об архетипе: сказка является «хорошо

⁶ Bettelheim B. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London, 1991. Название мы даем по русскому переводу: Беттельгейм Б. *О пользе волшебства: смысл и значение волшебных сказок*. Изд. В. Секачев, 2019.

⁷ Vacchilega C. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia, 1997. P. 5. См. также: Zipes J. *The Irrestistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, 2013; Macfadyen L. P. *From the Spoken to the Written: The Changing Cultural Role of Folk and Fairy Tales // Journal of Graduate Liberal Studies*. – 2004. – X(1).

⁸ Zipes J. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge, 2006.

известным выражением» архетипов, она «конкретизирует» «древнейшие, лучше сказать, изначальные типы, то есть испокон веков наличные всеобщие образы»⁹.

Способность сказки быть пересказываемой в разные времена и в разных обществах подчеркивает ее универсальную значимость и всеобщую узнаваемость. Как указывал Н. Фрай, сказка является «передаваемым символом» и потому с легкостью «путешествует по миру, как и [ее] герои, не обращая внимания на языковые и культурные преграды»¹⁰. Эта мысль подтверждается самой историей жанра, которую вполне можно назвать историей пересказывания определенного набора сюжетов. Современные исследователи истории жанра даже говорят о «классической» сказке как о «литературной апроприации более древней народной сказки, апроприации, в которой, тем не менее, продолжают существовать и воспроизводиться некоторые фольклорные черты» (К. Баккилега)¹¹.

Первым автором, включившим в свое произведение устные сказки, предварительно их обработав, стал Дж. Страпарола. Из семидесяти четырех новелл его «Приятных ночей» («Le piacevoli notti», 1550–1553) около четырнадцати можно отнести к жанру сказки. Дж. Базиле в «Сказке сказок, или Забаве для малых ребят» (или «Пентамерон»; «Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille», 1634–1636) собрал сказки, взятые из устной традиции и переработанные для читателя из высшего общества. Большая часть знакомых нам сегодня сюжетов (таких как «Золушка», «Спящая красавица», «Кот в сапогах») первый раз увидела свет на страницах его «Пентамерона», о котором М. Рак писал, что оно стало «барочным

⁹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. М.: 1991. С. 101.

¹⁰ Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton and Oxford, 2000. P. 107.

¹¹ Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 3.

связующим звеном между средневековыми посиделками у очага и волшебными сказками французских салонов XVII века»¹².

Действительно, обе итальянские книги пользовались большой популярностью во Франции конца XVII века и оказали огромное влияние на творчество мадам д'Онуа, мадемуазель Леритье, графини де Мюра и Ш. Перро – на деятелей т.н. «первой волны» моды на сказки, во время которой было придумано само название нового, изначально салонного жанра – *contes de fées*. В середине XVIII века появилось несколько авторов, явно вдохновленных предшествующей традицией, таких как мадам де Вильнёв, подарившая миру сюжет «Красавицы и чудовища» (1740), и мадам де Бомон, сократившая эту сказку в 1756 году – сегодня ее версия известна больше.

Постепенно сказки стали упрощаться и становиться все более дидактичными, снова сближаясь с устной народной традицией, а в XIX веке на волне романтизма в разных странах вспыхнул интерес к национальной истории и культуре. Собиратели сказок, ученые – братья Гримм в Германии, Асбьёрнсен и Му в Норвегии, – записывали и редактировали свои собрания сказок, исправляя стиль и корректируя сюжеты. Наконец, в XX веке самые известные сказочные сюжеты обрели новую жизнь благодаря деятельности киностудии «Дисней», и с этого момента американская культура определяет современное бытование и восприятие жанра.

Объяснить пересказы сказок как явление американское помогает представление, сформулированное Дж. Кавелти: «Эволюция и замена формулы – это процесс включения в устоявшиеся структуры воображения новых интересов и ценностей. Особое значение приобретает этот процесс в плюралистических, лишенных непрерывной преемственности культурах, таких, как современные индустриальные общества. Поэтому в таких

¹² Цит. по: Zipes J. Fairy Tales and the Art of Subversion. P. 22.

обществах и процветают литературные формулы»¹³, они обеспечивают «непрерывность в культуре», которую невозможно обрести никаким другим способом.

В контексте американской литературы это отсутствие непрерывности особенно заметно. Волшебная сказка в силу особенностей американской истории часто воспринималась как атрибут Старого Света, «жанр-Золушка», по выражению Зайпса¹⁴, не прижившийся на американской почве. Однако, в предисловии к выпущенному уже в XXI веке сборнику американских сказок «Золушка в Америке» (2007) У. Б. Маккарти утверждает, что сказочная традиция в США насчитывает пятьсот лет и, таким образом, оказывается «старше дядюшки Сэма, старше <...> самой памяти»¹⁵, но занимает позицию «незаметной сводной сестры»¹⁶ более популярных фольклорных жанров. Региональная природа американской культуры обусловила заимствование сказок из той части Старого Света, которая «простирается от Ирландии на западе до России и Армении на востоке, и от Скандинавии на севере до средиземноморских стран на юге»¹⁷. Иначе говоря, Маккарти собирает не просто сказки, рассказанные на территории Америки, но и исконно европейские сказки, которые вобрали в себя «опыт иммигрантов»¹⁸, подстроились под новые условия бытования и превратились в истории о

¹³ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. С. 62.

¹⁴ Zipes J. [review] *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy // *Folklore*. – 2009. – Vol. 120, No. 1. – P. 111.

¹⁵ McCarthy W. B. Introduction: Yarns Older than Uncle Sam // *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* / compiled and edited by W. B. McCarthy. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. P. 4.

¹⁶ Chambliss C. [review] *Cinderella in America: A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy // *Western Folklore*. – 2009. – Vol. 68, No. 4. – P. 484.

¹⁷ *Cinderella in America*. P. 5.

¹⁸ *Ibid.* P. 13.

переселенцах, лесорубах и дельцах. Американское обращение к традиции Старого Света, таким образом, исторически обусловлено.

В XX веке история апроприации европейских сказок связана также с историей американского кинематографа, с самого начала апеллировавшего к сказочным сюжетам, в особенности к сказкам о «невинной преследуемой героине» («Innocent Prosecuted Heroine»)¹⁹. В них героиня «подвергается угрозе или опасности, становится уязвимой, но в конце концов ее спасают»²⁰. В 1993 году этот поджанр стал темой специального выпуска журнала «Западный фольклор» («Western Folklore»), в программном предисловии к которому К. Баккилега выделила определяющие его тексты: «Золушку», «Спящую красавицу» и «Белоснежку». Этот поджанр стал настолько популярным в американской культуре, что оказывает влияние и на сказки, формально к нему не относящиеся. Структура сюжета таких сказок или их финалы видоизменяются, чтобы соответствовать ядру поджанра; Перро и братья Гримм, так сказать, подменяются Диснеем.

По мнению С. Дж. Броннера, уже в своей первой полнометражной экранизации сказки, в «Белоснежке и семи гномах» («Snow White and the Seven Dwarfs», 1937), Уолт Дисней создал «волшебную сказку, которую он назовет своей – и американской»²¹, сказку, которая казалась «народной», хотя отсылки к немецкой традиции отсутствовали. Критики того времени сразу же отметили, что сказка братьев Гримм стала американской, а мультфильм Диснея стал новым «американским изобретением для всего

¹⁹ Bacchilega C. An Introduction to the “Innocent Persecuted Heroine” Fairy Tale // *Western Folklore*. – 1993. – Vol. 52, No. 1. – P. 1.

²⁰ Pershing L., Gablehouse L. Disney’s *Enchanted*: Patriarchal Backlash and Nostalgia in a Fairy Tale Film // *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity* / eds. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix, foreword by Jack Zipes. University Press of Colorado, 2010. P. 138.

²¹ Bronner S. J. *The Americanization of the Brothers Grimm* // *Following Tradition*. University Press of Colorado; Utah State University Press, 1998. P. 207.

мира»: действительно, сразу после премьеры фильм «перевели на десять языков и показали в сорока шести странах»²². Новейшие американские технологии 30-х годов, использованные Диснеем, были восприняты как новый виток фольклорного бытования и новый способ передачи сказочного сюжета: «Подобно тому, как *народные сказки* когда-то передавались из племени в племя и от народа к народу, так что почти все имели свою версию «Золушки» или «Аладдина», у нас могут быть *народные фильмы*»²³.

Сам же Уолт Дисней стал «американским Гриммом», который «не только адаптирует, но и создает народные сказки»²⁴. Так, «Белоснежка», выпущенная в эпоху после Великой депрессии, помогла оживить поблекнувшее представление об американской мечте. Как пишет Т. Моллет, здесь Дисней показал, что награду получают скромные и трудолюбивые – не только сама Белоснежка, но и «простые американцы» – гномы, которые в его версии, в отличие от оригинала братьев Гримм, стали истинными героями истории. Кроме того, центральную роль в мультфильме играет природа, не имевшая большого значения в сказке-источнике. В Америке 30-х годов, когда «городские банки подвели нацию», стремление к «джефферсоновскому возвращению к земле»²⁵ проявилось во многих фильмах эпохи. Аналогичным образом можно проанализировать и послевоенную «Золушку» 1950 года – тогда необходимо было вернуть женщин домой с рабочих мест, занятых ими во время войны, возродить культ семейного очага. Таким образом, в сказочной форме начинают продуцироваться ценности американского XX века.

²² Bronner S. J. Op. cit. P. 209.

²³ Цит. по: Bronner S. J. Op. cit. P. 210. Курсив наш. – М.М.

²⁴ Bronner S. J. Op. cit. P. 210.

²⁵ Mollet T. “With a smile and a song ...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale // *Marvels & Tales*. – 2013. – Vol. 27, No. 1. – P. 118; 120.

Важность Диснея для истории американских пересказов сказок определяется не только тем, что он создал новый фольклор, укорененный в американской истории и культуре и с восторгом принятый всем миром, но и тем, что он придал классическим сказкам запоминающуюся визуальную форму. Технические возможности американского кинематографа позволили дать старым европейским сказкам «волшебную жизнь»²⁶.

В XX–XXI веках влияние диснеевских версий сказок на восприятие жанра стало преобладающим и создало национальную «сказочную» традицию. В основу т.н. «диснеевского паратекста»²⁷ лег поджанр сказки о «невинной преследуемой героине». Классический сюжет диснеевской экранизации сказки выглядит таким образом: «юная девушка встречает принца или заявляет о своей мечте» – ей начинает угрожать «злая женщина старше нее или другая враждебная сила» – героиня оказывается пленницей/обездвиживается старухой/силой – что приводит к ее «спасению принцем или другими помощниками (часто волшебными)» – в финале героиня приобретает «богатство/статус и восстанавливается ее связь с королевской семьей/она становится частью этой семьи»²⁸. И хотя не все вышеупомянутые сказки были экранизированы на киностудии «Дисней», представляется, что постоянное повторение формул «диснеевского паратекста» сформировало представление о сказочном каноне, который в настоящее время перерос в крупное литературное явление. К. Баккилега пишет о триаде «Перро – братья Гримм – Дисней»²⁹.

²⁶ Цит. по: Bronner S. J. Op. cit. P. 211.

²⁷ См. Greenhill P., Matix S. E. Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films // Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity. P. 5–8.

²⁸ Цит. по: The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures / ed. by Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer, Lauren Bosc. Routledge, 2018. P. 409.

²⁹ Bacchilega C. Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder. Wayne State University Press, 2013. P. 27.

Своим положением в современной культуре сказки в значительной мере обязаны американской феминистской критике. Как указывает В. Йоосен, пересказы откликаются одновременно на сказку-источник и на литературную (феминистскую) критику, при этом сказка оказывается ближе к «ядру» пересказа, а рецепция критики – ближе к периферии³⁰. Рассуждения феминистской критики второй волны о «несправедливости» распределения гендерных ролей в традиционных сказках, как кажется, приводят к идее непосредственной переработки сказочных сюжетов, хотя в США женские романы-«квесты», повествующие о деятельных героинях, которые переживают различные приключения и сами находят свою судьбу, создавались уже в XVIII веке³¹.

Очевидно также, что современные пересказы не могли сформироваться вне постмодернистского контекста, на что указывает их игровая природа и такие характеристики, как ирония, пародирование, аллюзивность, интерес к образу книги. Как пишет К. Баккилега, современные пересказы сказок одновременно утверждают и задают вопросы – «генерируют не использованные ранее или забытые возможности [сказки]»³² посредством ее постоянного повторения. Постмодернистские пересказы сказок (к примеру, литературное творчество Анджелы Картер и ее издательские проекты – антологии сказок о «воинственных» героинях, крайне популярные и в США) были нацелены не только на то, чтобы заставить «волшебство» сказки работать, но и на то, чтобы уничтожить часть этого волшебства – по

³⁰ Joosen V. Op. cit. P. 18.

³¹ Подробнее о женском романе американского Юга см.: Морозова И.В. Дискурс Старого Юга в «романе домашнего очага»: творческое наследие писательниц США первой половины XIX века: дис. ... д-ра фил. наук. СПб, 2006; о сопоставлении европейской литературной сказки эпохи Просвещения и американского «романа домашнего очага» см.: Маркова М.В. Просвещенная красавица и природное чудовище: диалог эпох в пространстве сказочного сюжета // Вопросы литературы. – 2018. – № 6.

³² Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 22.

выражению Баккилеги, литература постмодернизма «держит зеркало перед волшебным зеркалом сказки», играет картинами, заключенными в раму этого зеркала, повинуюсь желанию «умножить преломления и обнажить его искусственность»³³.

Тем не менее, постмодернистский импульс не играет доминирующей роли в истории рассматриваемого нами явления. Игра, ирония, желание деконструкции являются, очевидно, начальной точкой современной тенденции переработки сказок и характерны для пересказов 1970-х годов, но в настоящий момент тенденция смещается, происходит возвращение к мифологическим схемам, к традиционной формульности.

Актуальность исследования пересказов сказок в современной американской литературе связана отчасти с написанным представителями феминистской критики, но в большей степени – с необъяснимой «живучестью» этого жанра, с важностью места сказки в западной культуре XXI века – культуре нового типа, которая формируется на наших глазах, но еще не может быть полностью понята. Особенно актуальным в контексте современной науки представляется и интерес к сказке как таковой и к ее жанровым модификациям. Кроме того, интерес к фольклорной и литературной традициям Старого Света продолжает быть важным для современной американской культуры: Золушка давно стала символом американской мечты, и интерес к сказке как к воплощению этой мечты, растиражированному на глобальном уровне благодаря диснеевским экранизациям с их специфической визуальностью, не стихает.

Гендерная теория сказки освещена в работах С. де Бовуар, А. Дворкин, К. Баккилеги, К. Роу. Академическая линия исследования сказок, получившая вторую жизнь в результате феминистской критики в их адрес,

³³ Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 23.

привела к появлению новых концепций исторического развития этого литературного жанра – основными работами в этой области остаются труды М. Уорнер, Дж. Зайпса и М. Татар. Важнейшие работы, демонстрирующие культурологические и социологические подходы к жанру (к примеру, работы К. Баккилеги и В. Йоосен) поддерживают понимание важности места сказки в современной культуре. Однако, если более ранним пересказам сказок, выполненным в феминистском, психоаналитическом или постмодернистском ключе, посвящено некоторое количество работ, пересказы последнего десятилетия пока не привлекли внимания ученого сообщества, что определяет **новизну** исследования.

В диссертации пересказ сказок в современной американской литературе рассматривается с точки зрения внутренних жанровых трансформаций, каким сказки подвергаются в процессе переписывания, но мы также предлагаем гипотезу, которая, на наш взгляд, позволяет приблизиться к пониманию места рассматриваемого материала и особенностей его функционирования в современной культуре и литературном процессе. Обращение к американскому материалу в этом контексте кажется нам особенно показательным – именно он максимально точно и полно выражает современное состояние культуры. Мы рассматриваем современные пересказы сказок в контексте модуса *romance* и в связи с его новейшей модификацией – фэнтези.

Romance понимается в работе по Н. Фраю. Д. Брюэр, последователь Проппа и Фрая, определяет *romance* как «фантастическую историю о любви и приключениях, в которых квест и конфликт завершаются счастливым финалом»³⁴, и структурно сближает его со сказкой: *romance* для него –

³⁴ Цит. по: Vaninskaya A. The Late-Victorian Romance Revival: A Generic Excursus // English Literature in Transition, 1880–1920. – 2008. – Vol. 51, No. 1. – P. 57.

история инициации, светское воплощение древней мифологической схемы. Фрай понимал *romance* как выражение «мифа лета», жанровую повествовательную форму, сосредоточенную вокруг квеста героя, это «образное повествование со счастливым финалом» занимает место между мифологией и реалистическими текстами³⁵.

Нам представляется, что генетическая, структурная и тематическая близость сказки и *romance*, а также *romance* и фэнтези диктует определенные пути развития и усложнения переписываемых сказочных сюжетов. В диссертации мы рассматриваем, каким образом современные американские авторы достраивают сюжеты сказок-источников, ориентируясь на законы модуса *romance*, и как модус раздвигает границы сюжета, заданного сказкой-источником.

Поскольку речь идет о явлении современном, формирующемся на наших глазах в контексте новой, еще не до конца понятной культуры, полное осмысление не представляется возможным – для того, чтобы окончательно понять какой-то процесс, мы должны быть отделены от него некоторой временной дистанцией. Однако это не может быть причиной для того, чтобы не попытаться хотя бы частично осмыслить явление современной апроприации классических сказок в его непосредственном развитии. Нам представляется, что на данном этапе понимание *romance*, предложенное Фраем, может послужить инструментом такого познания.

Помимо работ Н. Фрая и Д. Брюэра, **методологическую основу** исследования составили труды отечественных и зарубежных исследователей жанровой природы сказки, фэнтези и *romance*. При рассматривании трансформации сказки мы опирались на работы В.Я. Проппа, Е.М.

³⁵ Sargent B. N. [review] *The Secular Scripture. A Study in the Structure of Romance* by N. Frye // *Comparative Literature Studies*. – 1978. – Vol. 15, No. 4. – P. 434.

Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, М. Люти, М. Татар, К. Бакилеги, Дж. Зайпса. Работ, посвященных соотношению *romance* и фэнтези, практически нет, но целесообразным представляется подход А. Ванинской – исследовательница предлагает рассматривать *romance* в жанровой ретроспективе, в соотношении с поздневикторианским литературным процессом, в результате чего становится более понятным и современное состояние *romance*. В исследовании теории фэнтези мы опираемся на работы С. Экмана (в частности, на его топофокальный подход к анализу фэнтезийных текстов), П. Морана, А. Дауба, Б. Эттбери, Дж. Клюта, Дж. Гранта, Ц. Тодорова, В. Л. Гопмана, М. Николаевой, нескольких авторов фэнтези – Дж. Р. Р. Толкина, А. Сапковского и Ф. Лейбера, а также на диссертации Е.С. Дунаевской, И.Д. Винтерле и Е.А. Нестеровой.

Объект нашего исследования – формы бытования сказки в современном литературном процессе. **Предметом** нашего исследования является феномен пересказывания сказки в современном американском романе и его жанровые характеристики.

В качестве **материала** исследования выбраны: первая дилогия Дж. Хекела, открывающая серию «Истории о Прекрасном принце» («Charming Tales», 2014–2016) и романный цикл К. М. Шей «Вечные сказки» («Timeless Fairy Tales», 2013–2018). Если дилогия Хекела совмещает почти все современные тенденции трансформации системы персонажей сказки, то «Вечные сказки» демонстрируют варианты переработки сюжетной схемы канонических сказок. Кроме этого, при анализе различных способов трансформаций системы персонажей и сюжетов сказок, фиксирующих положение жанра в современном литературном процессе, мы будем также обращаться к романам Д. Виге, Дж. Д. Джордж, Ш. Хейл, К. Хили и С. Чайнани.

Целью исследования является выявление жанровой специфики современных романных пересказов канонических волшебных сказок. Реализация поставленной цели предполагает выполнение следующих **задач**:

1. Изучить трансформацию системы персонажей сказки (принцессы, ведьмы, принца) в современных пересказах; проанализировать «Истории о Прекрасном принце» Дж. Хекела в качестве примера совмещения различных тенденций современных пересказов сказок;
2. Изучить трансформации сюжета сказки и способы совмещения нескольких сказочных сюжетов в современных пересказах и выявить основные принципы работы с сюжетом сказки в современном пересказе;
3. Рассмотреть *romance* в качестве модуса пересказа сказки и в этом контексте проанализировать трансформацию сюжетов «Золушки», «Спящей красавицы» и «Белоснежки» в пересказах К. М. Шей;
4. Изучить соотношение модуса *romance* и современного фэнтези, сравнить характеристики героя и географию художественного мира в эпическом и героическом фэнтези, в сказке и в пересказе сказки;
5. Рассмотреть квест героини в пересказах канонических сказок в контексте восстановления утраченных сюжетных структур за счет модуса *romance*.

Цель и задачи определяют структуру диссертации, основная часть которой состоит из трех глав. Каждая из глав соотносится с одним из этапов трансформации сказки в современном литературном процессе. В **первой** главе мы рассматриваем трансформацию системы персонажей сказки, особое внимание сосредотачивая на триаде, характерной для сказочного канона:

принцесса – ведьма – принц. Исследование вариантов трансформаций каждого образа завершается анализом дилогии Дж. Хекела, в которой совмещаются все современные тенденции художественного переосмысления образов сказочных героев. Во **второй** главе мы анализируем трансформацию сюжета сказок: разъясняющий и подменяющий подходы к оригинальному сюжету – и, опираясь на теорию Фрая о *romance*, который мы понимаем как модус, позволяющий органично достроить структуру сказки, рассматриваем три пересказа канонических сказок («Золушки», «Спящей красавицы» и «Белоснежки») из романного цикла «Вечные сказки» К. М. Шей.

Третья глава посвящена анализу вторичного мира романых циклов пересказов, который объединяет пересказы отдельных разнородных сказок. Чтобы проанализировать устройство такого мира, мы обращаемся к фэнтези как к современной литературной модификации *romance* (вышедшей из традиции английской литературной и авторской сказки), которая не только обладает похожей сюжетной структурой, но и сосредоточена на создании нереалистичных вторичных миров. Следуя топофокальному подходу С. Экмана, мы рассматриваем миры фэнтези и пересказов сказок (находящиеся на грани сказки, героического и эпического фэнтези) с точки зрения их географии. Для наглядности мы снабдили нашу диссертацию приложениями с картами художественных миров Хекела и Шей.

Генетически родственное сказке и относящееся к тому же модусу, фэнтези предоставляет авторам современных пересказов сказок необходимый инструментарий для выстраивания «сказочных» миров, объединяемых фэнтезийным магистральным сюжетом. Схема «герой – сюжет – мир», которой мы придерживаемся в настоящей диссертации, позволяет нам рассмотреть явления современного пересказа сказки на всех уровнях.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сказка, растягиваясь до романного объема, приобретает в американских пересказах романские черты, которые могут противоречить жанровой структуре источника.
2. Трансформация системы персонажей сказки в современных пересказах определяется влиянием феминистской критики сказок.
3. Происходящее с сюжетом сказки в современном пересказе может быть понято в контексте *romance* как жанровой повествовательной формы: бытовой сюжет канонической сказки расширяется за счет структуры квеста, который строится как последовательность приключений и движение к возрождению («миф лета»).
4. Органичной формой современного литературного бытования сказки является не единичный пересказ, а романский цикл, объединяющий пересказы отдельных сказок. Обогащенные за счет внедрения элементов *romance*, они нарушают категорию «предельности» сказки и формируют более крупный магистральный сюжет о борьбе добра и зла. В рамках романского цикла отдельный сказочный сюжет расширяется за счет элементов *romance*, а фэнтези, являясь современной модификацией *romance*, позволяет создать полноценный вторичный мир, состоящий из разных связанных друг с другом сказок. При этом пересказы сказок занимают пограничное положение, балансируя между эпическим фэнтези, героическим фэнтези и сказкой.
5. Художественный мир цикла пересказов отходит от «абстрактного стиля», свойственного сказке, и приобретает особую историю и географию, которую мы рассматриваем как индикатор фэнтезийной составляющей пересказа. Специфический художественный мир пересказов сказок рассматривается нами в контексте топофокального

подхода к фэнтези: сама география сказочно-фэнтезийного мира пересказов сказок оказывается не произвольной, а зависит от литературной традиции, стоящей за составляющими его сказками.

6. Возвращение органичного для жанра элемента квеста в пространство канонических сказок о «невинной преследуемой героине» обновляет литературное бытование жанра. Инструментами обновления сказки оказываются древняя структура *romance* и ее современная литературная модификация – фэнтези.

Теоретическая значимость исследования определяется введением в научный оборот нового жанрового явления, для обозначения которого предлагается пользоваться термином «пересказ сказки», и выявлением жанровых характеристик этого явления.

Практическая значимость исследования: данная работа может быть полезна как для ученых, занимающихся жанром фэнтези, так и для исследователей сказочных сюжетов и их бытования в современном литературном пространстве. Результаты работы могут быть использованы в курсах по истории мировой литературы XXI века, а также в спецкурсах и спецсеминарах по американской литературе.

Основные положения и результаты исследования были представлены на двадцати трех конференциях как в России, так и за рубежом, а также отражены в публикациях в журналах, в том числе рекомендованных ВАК и включенных в базу SCOPUS.

ГЛАВА 1. ТРАНСФОРМАЦИЯ СИСТЕМЫ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕСКАЗАХ СКАЗОК

1.1. ПРИНЦИПЫ СОВМЕЩЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ И СЮЖЕТОВ В ПЕРЕСКАЗАХ СКАЗОК

Главным опознавательным элементом любой сказки являются ее герои. В фольклорной волшебной сказке все распределено «по принципу дружественности и недружественности, помощи и вражды к герою»³⁶. Эта характеристика применима и к литературной сказке. Сказки часто носят имена своих героев и героинь («Рапунцель»; «Джек и бобовый стебель»), и одного упоминания имени героя обычно достаточно, чтобы вся история этого персонажа всплыла в памяти читателя. Этот же принцип мы видим в пересказах сказок.

К примеру, в трилогии Ш. Хейл, писательницы из Юты, «Школа “Долго и счастливо”»³⁷ («Ever After High», 2013–2014) каждый сказочный персонаж обладает особенностью, напрямую связанной с сюжетом, который он прожил или который ему суждено прожить: сын короля-лягушонка превращается в земноводное при малейшем испуге или волнении, дочь Золушки любит туфли и панически боится опоздать, дочь Спящей красавицы все время неожиданно засыпает и очень любит вечеринки, потому что в ожидании столетнего сна она хочет взять от жизни все. Сын Гретель и дочь Гензеля постоянно едят сладости и всегда ходят в походной обуви (ведь никогда не знаешь, когда заблудишься в лесу). Хейл напоминает читателю об

³⁶ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 62.

³⁷ Русское название приводится по пер. К.И. Молькова (Эксмо, 2016). Далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод названий и цитат наш. – *М.М.*

основных элементах оригинальных сюжетов, при этом не обращаясь к ним подробно и не перегружая повествование пересказами известных читателям сказок.

Обращение к «иконографическим знакам» такого рода характерно для всех современных переработок сказок, но в данных текстах оно особенно важно: здесь «знаки» используются, так сказать, «в чистом виде». Не разрабатывая каждый сказочный сюжет, авторы таких пересказов опираются на знакомые читателям фигуры героев сказок, на которых ложится задача сохранить узнаваемость сюжета в новом контексте. Сюжеты разворачиваются вокруг персонажей и с опорой на них; сама же сюжетная канва сказок оказывается дополнительной и большей частью отсекается авторами в пользу другого, нового сюжета, объединяющего элементы разных известных сказок. Персонажи тех сказок, которые чаще всего подвергаются современным переделкам, превратились в своего рода стереотипы и даже архетипы по Кавелти: они очевидно выходят «за пределы конкретного периода» и сохраняют «интерес к себе последующих поколений и других культур»³⁸.

Герой волшебной сказки, как пишет М. Люти, не имеет собственной цели и движется почти вслепую, лишь по тому пути, которого «требуется от него его космос», «вся структура [сказки] целиком». Интерес героя, который нацелен «на само приключение»³⁹, соотносится с главным импульсом жанра как такового, стремящегося «использовать любой предлог, чтобы сделать героя странником»⁴⁰, распахнуть перед ним мир как пространство

³⁸ Кавелти Дж. Г. Указ. соч. С. 41.

³⁹ Lüthi M. *The European Folktale: Form and Nature* / trans. by John D. Niles. Indiana University Press, 1986. P. 57; 65; 86.

⁴⁰ Lüthi M. *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Indiana University Press, 1976. P. 140.

бесконечных потенций. М. Татар указывает на структурное различие в выстраивании образа героя и героини сказки. В то время как герой выходит в широкий мир и, пройдя определенные испытания (особенно то, которое исследовательница называет «проверкой на сострадание»⁴¹ и которое соотносится с «предварительным испытанием» в системе Проппа), получает чудесную помощь для выполнения главной цели, участь героини решается в домашней среде. Однако большей частью именно сказки, выстроенные вокруг женских персонажей, составили канон сказочных сюжетов, как мы знаем его сегодня, в то время как сказки о странствиях героя, как правило, не становятся материалом для пересказов.

Для авторов современных пересказов наибольший интерес представляют те сказочные сюжеты, в которых присутствует напряжение между двумя женскими фигурами. Это вполне понятно: феминистская проблематика многих современных текстов нуждается в контрасте активных женских персонажей, в то время как фигура принца подвергается критике. Хотя не все пересказываемые сюжеты представляют нам всех трех персонажей, центральными для большинства пересказов являются три фигуры: принцессы, ведьмы и принца. Соответственно, главный конфликт часто становится внутренним, а не внешним, каким он был в оригинальной сказке, где принцесса и принц были добродетельны, а ведьма олицетворяла темные силы, угрожающие и героям, и гармонии мира в целом, и победа над ней не только устраняла начальную недостачу героини, но и восстанавливала общее равновесие.

В современных пересказах сказок ситуация усложняется, и часто характер одного или всех трех персонажей подвергается осязательному

⁴¹ Tatar M. *Born Yesterday: The Spear Side // The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press, 2003. P. 94.

переосмыслению. Кроме того, принципиальной представляется и ориентация пересказа изначально краткой сказки на романное повествование, вторжение современных представлений, в основном связанных с каждодневной жизнью, актуальность в контексте современной культуры, акцент на социальном лифте.

1.2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ПРИНЦЕССЫ В СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕСКАЗАХ СКАЗОК

Если сказочные принцы чаще всего являются отпрысками королевских семейств, то в роли «принцесс» часто выступают главные положительные героини сказок вне зависимости от их происхождения. Что касается ведьмы, то, хотя часто антагонисткой героев в сказке действительно оказывается старуха-колдунья, к этой же категории мы относим злых мачех, которые не обязательно стары и не обязательно владеют магией, и жестоких колдуний, которые могут быть молоды и красивы.

Среди классических сказок, которые подвергаются современной обработке, центральное место занимают сказки о «невинной преследуемой героине», в которых ей противостоит другой женский персонаж. По мнению феминистски настроенных критиков, эти сказочные сюжеты выражают патриархальную идею о том, что женщина, для которой характерна воля к власти, непременно злодейка и ведьма, ибо истинное достоинство женщины лежит в ее покорности и терпении; кроме того, «виктимность» героини подчеркивает мужественность героя. Как пишет С. де Бовуар, «чтобы разбудить Спящую Красавицу, *надо*, чтобы она спала; чтобы были пленные

принцессы, *нужны* людоеды и драконы»⁴². В таком контексте неудивительно, что отношения между положительной и отрицательной героинями – описанная Л. Першинг и Л. Гейблхаус ситуация «старуха против девственницы»⁴³ – находятся в центре внимания современных авторов пересказов сказок, при этом теряя свою однозначность.

На первый взгляд, образы принцессы и ведьмы максимально разведены, но в современных обработках сказок эти фигуры все чаще и чаще сближаются, иногда полностью накладываясь друг на друга. Учитывая общий культурный контекст современности, в том числе и постколониальные тенденции в культуре, предполагающие, что любое зло уходит корнями в травматический опыт прошлого, идея такого совмещения добра и зла сама по себе новой не представляется. Более того, она используется не только в литературе, но и в других медиа. В качестве самого недавнего примера такого сближения положительной и отрицательной героинь можно назвать игровую версию «Мулан», выпущенную кинокомпанией «Дисней» в 2020 году: сущностные особенности и истории двух героинь похожи, но одна выбирает путь насилия и мести, а другая – путь служения и следования традициям.

Однако применительно к материалу сказок и их современных литературных пересказов эта проблема не может объясняться столь просто. С одной стороны, при изучении феминистской критики сказок может показаться, что разница между принцессой и ведьмой – между положительным и отрицательным «полюсом» женского сказочного персонажа – заключается лишь в отсутствии или наличии воли. Отсутствие воли и, как результат, пассивность, часто образно выражена посредством

⁴² Де Бовуар С. Второй пол. М., 1997. С. 272. Курсив наш. – М.М.

⁴³ Pershing L., Gablehouse L. Op. cit. P. 149.

кататонического ступора, является отличительной чертой принцессы. Как пишет А. Дворкин, конец сказок гласит, что «счастье женщины заключается в том, чтобы быть пассивной, преследуемой, уничтоженной или спящей»⁴⁴.

Стремление к проявлению воли, напротив, характеризует ведьму и должно караться, поскольку власть в патриархальном мире сказок принадлежит исключительно мужским персонажам. В таком контексте попытка авторов современных пересказов сказок перестроить или переосмыслить сказки действительно сводится к простому, почти механическому сближению двух женских персонажей.

Как подчеркивает К. Г. Юнг, архетипические персонажи сказок (изначально вовсе не тяготеющие к дидактизму) не являются однозначно положительными или отрицательными: «Все архетипы имеют как позитивную, благоприятную, светлую сторону, которая указывает вверх, так и ту, которая указывает вниз – частично негативную и неблагоприятную, частично хтоническую, но в остальном просто нейтральную»⁴⁵. Поэтому популярная в пересказах тенденция сближения положительного и отрицательного «полюсов» героини, принцессы и ведьмы, представляется более сложной и уходящей корнями в разные пласты формирования жанра и его рецепции в современной культуре.

Как правило, в современных переработках сказок принцесса превращается в ведьму – временно или навсегда. Параллельную тенденцию представляют попытки если не оправдать главную сказочную злодейку, то хотя бы объяснить ее злобу. Для этого часто используется популярный в современном литературном контексте мотив травмы: за необъясненной в

⁴⁴ Dworkin A. *Woman Hating*. New York, 1974. P. 48–49.

⁴⁵ Юнг К. Г. *Феноменология духа в сказках // Архетипы и коллективное бессознательное*. М., 2019. С. 271.

оригинальных сказках злобой мачех и ведьм стоит потеря, разочарование или жажда мести.

В современных обработках и пересказах сказок на смену пассивной принцессе приходит новая героиня, чей образ чаще всего выстраивается по принципу «от противоположного». Принцессы современных пересказов читают книги, скачут верхом, не боятся физического труда, часто хорошо владеют оружием. Даже если изначально они не очень уверены в себе, трудности закаляют их, и они обретают достаточную силу духа для преодоления недостатка, заданной их сказкой. Эти героини прочно заняли главные роли в пересказах, но их предшественницы не исчезли полностью. Их хрупкость часто бывает доведена почти до абсурда – как, например, в романе «Глаза цвета фиалок» Д. Виге («Violet Eyes», 2010: пересказ «Принцессы на горошине»): «Она была такой худой, почти прозрачной. Мы пошли на прогулку в сад, и, пока мы разговаривали, розовый лепесток упал и так сильно поранил ей ногу, что бедняжка три дня не могла ходить. <...> Не знаю, как она переживет путешествие в карете»⁴⁶.

Пассивность героини пародируется, теперь она не просто выражает «терпение, жертвенность и зависимость»⁴⁷, которые, по мнению феминистки настроенных критиков, навязывались женщинам посредством сказок, но описывается как неспособность принимать собственные решения. Элиминирование телесного начала персонажа в данном случае подчеркивает его несостоятельность; вполне естественно, что на таком фоне сильная, выносливая и упорная «настоящая» героиня сказки приходит к своему

⁴⁶ Viguié D. Violet Eyes. Simon Pulse, 2010. P. 301.

⁴⁷ Rowe K. E. Feminism and Fairy Tales // Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England / ed. Jack Zipes. New York, 1986. P. 216–217.

счастливному финалу, оставляя позади «традиционных» принцесс, чья хрупкость граничит с неполноценностью.

С другой стороны, тип «классической» (хрупкой и пассивной) принцессы чаще всего тяготеет к трансформации в свою противоположность – деятельную ведьму. Такая «расстановка сил» не кажется случайной: отсутствие какой бы то ни было самостоятельности, предписанное принцессе традиционной сказочной ролью, становится для героини невыносимым. В стремлении получить принца (традиционную награду терпеливой героине, которая, однако, также теряет свою этическую и даже сюжетную однозначность в современных пересказах) или взять собственную историю в свои руки (отомстить обидчикам, прийти к тому счастливному финалу, который желателен лично ей и т.д.) героиня переходит черту между добром и злом.

При этом нельзя забывать, что сказочная традиция отнюдь не лишена деятельных героинь. Героини народных сказок стаптывали железные башмаки, разгадывали немислимые загадки, отправлялись на войну вместо отцов, скрывали платья цвета солнца под грязной шкурой старого осла. Активные герои и героини новелл Страпаролы и Базиле, переселившись в XVII веке на французскую почву, приобрели изысканные манеры, образованность и рассудительность. Постепенно эти качества стали вытеснять изначальные, пока в дидактических сборниках сказок для детей те не исчезли вовсе, уступив место более ортодоксальным добродетелям, которые в итоге закрепились в каноне. Так, (Кошка-)Золушка из новеллы Базиле значительно активнее героини сказки Перро и основанного на ней диснеевского мультфильма⁴⁸. Поэтому, когда современные авторы

⁴⁸ Сценаристы: М. Рапф, Б. Пит, Э. Пеннер, Т. Сирс, У. Хиблер, Г. Брайтман, Г. Ривз, К. Андерсон, Дж. Ринальди.

вписывают в старые сюжеты своих «новых», индивидуалистичных, деятельных героинь, те оказываются на своем месте, поскольку это их естественная среда обитания.

В настоящее время, однако, сюжетный ход, связанный с изображением деятельной героини в пересказе сюжета, изначально предполагавшего героиню «невинную и преследуемую», также автоматизировался. Характерным примером такой принцессы «нового типа» является «Золушка» Элла из серии К. Хили «Лига принцев» («The League of Princes»). В особенности нас будет интересовать первый роман серии, который ближе всего стоит к оригинальным сказкам – «Как стать героем»⁴⁹ («The Hero's Guide to Saving Your Kingdom», 2012).

Эта героиня мечтала о жизни, полной опасных и захватывающих сказочных приключений: «Ей хотелось ездить на верблюдах по пустыням в поисках волшебных ламп или взбираться на заснеженные вершины, чтобы сыграть на удачу с правителями затерянных горных королевств. Она искренне верила, что в будущем может произойти что угодно. Когда Элла встретила Фредерика на балу, это был наивысший момент дня, полного волшебства и интриг, и она решила, что это начало непрекращающегося приключения»⁵⁰. Этот набор приключений не принадлежит ни одному конкретному сюжету: здесь собраны отдельные элементы разных сказок без учета эпохи создания и национальной традиции. Это – своего рода «боваризм», поданный в легкой и ироничной форме («пальмы и тут же рядом – ели»⁵¹) и лишенный трагизма недостижимости.

⁴⁹ Название – по пер. А. Бродоцкой (Азбука, 2015).

⁵⁰ Healy С. The Hero's Guide to Saving Your Kingdom. Walden Pond Press, 2012. P. 15.

⁵¹ Флобер Г. Госпожа Бовари: провинциальные нравы. М., 1981. С. 38.

Героиня сказки действительно может и, более того, намеревается прожить все эти приключения. Такой «кросскультурный» подход героини к мечтам вполне очевидно отсылает читателя к выходной песне Золушки из одноименного мюзикла Роджерса и Хаммерстайна, до сих пор очень популярного в США (первый показ – 1957 год). Там героиня, сидя у очага в доме мачехи, воображает себя то «юной норвежской принцессой», то «воровкой в Калькутте», то «королевой Перу», то «русалкой, танцующей на волнах»⁵². Однако даже беглое сравнение мечтаний двух Золушек демонстрирует, что Хили из общего набора клише выбирает элементы сказочной традиции, восходящие к восточным («Книга тысячи и одной ночи») и скандинавским сказкам. Норвежская традиция со знаменитой, постоянно пересказываемой сказкой «На восток от солнца, на запад от луны» из сборника «Норвежские народные сказки» Асбьёрнсена и Му («Norske Folkeeventyr», 1841) является в этом случае наиболее авторитетной.

Рапунцель, героиня той же серии Хили, не менее самостоятельна: она хочет служить людям, излечивая их с помощью своего дара, волшебных целительных слез («иконографический знак» оригинала братьев Гримм). Она покидает жениха, живет в одиночестве и трудится на благо общества. Образ Белоснежки, созданный Хили, ближе всего стоит к образам классических, пассивных принцесс. Но и она решительно отправляется на помощь мужу, который не способен сам о себе позаботиться.

Квинтэссенцией образа принцессы «нового типа» в серии Хили является Лайла – вымышленный персонаж, сестра принца Спящей красавицы. Большую часть времени она проводит в королевской библиотеке,

⁵² Полный текст песни на слова О. Хаммерстайна – URL: <https://www.themusicallyrics.com/c/483-cinderella-the-musical-lyrics/6536-in-my-own-little-corner-lyrics.html> (дата обращения: 26.07.2021).

где забирается на книжные шкафы, чтобы «в тишине почитать об анатомии драконов или знаменитых мастерах побегов. <...> Ей нравилось читать книги по алхимии, препарировать кузнечиков и изобретать хитроумные ловушки для бесов. <...> В конце концов родители позволили ей самой выбирать увлечения – такие как химия, сборка часов и строительство домиков на деревьях»⁵³.

Чтение, занятие науками, езда верхом и фехтование – это те занятия, в которых отказано принцессам из оригинальных сказок. От героини современного пересказа требуется ум, сообразительность, любознательность, смелость и – все чаще и чаще – физическая сила и выносливость, что связано с тенденцией современных пересказов делать «абстрактное» (по Люти) сказочное повествование более «физиологичным». Это один из способов преобразовать «плоскость» сказки и привнести в повествование современный мир с его модой на занятия спортом. Можно также вспомнить, что уже в 1973 году героиня «Принцессы-невесты» У. Голдмана («The Princess Bride»; больше известна по гораздо более традиционной экранизации 1987 года) делала упражнения, чтобы стать красивее. Это типичный пример включения современных представлений в сказочное пространство. «Новая» героиня, таким образом, все сильнее отмежевывается от образа хрупкой и эфемерной принцессы, а иногда, как мы увидим ниже, противостоит также и меланхоличному, физически слабому принцу.

Многих героинь современных пересказов объединяет любовь к чтению. Героиня первого романа Маккинли, «Красавица»⁵⁴ («Beauty: A Retelling of the Story of Beauty and the Beast», 1978), некрасива, но умна. Попав к Чудовищу, она обнаруживает в нем умного собеседника, и общая любовь к книгам в

⁵³ Healy С. Op cit. P. 72.

⁵⁴ Название по пер. М. Десятовой (Азбука, 2014).

конце концов приводит к взаимной симпатии между героями. Нужно отметить, что именно «Красавица и чудовище» – видимо, в силу самого названия и явствующего из него (на первый взгляд) основного конфликта – стала основным источником для тех пересказов, авторы которых разрабатывают идею контраста внешнего и внутреннего. Довольно характерно, что именно в переработках этой сказки на первый план выходит тема чтения. Самым показательным – и, вероятно, влиятельным – примером этой тенденции является диснеевский мультфильм «Красавица и чудовище» (1991), в котором читающая героиня явственно противопоставлена всем остальным жителям деревни.

Постмодернистская игра, явленная в мультфильме – героиня любит читать сказки о принцах и приключениях, и сама вот-вот окажется героиней одной из них, – может быть дополнена и вполне серьезным национальным романским контекстом. Многие просвещенческие и викторианские американские романы сосредоточены на идее образования и любви героини к чтению, которая отличает ее от остальных персонажей и помогает принимать верные решения. К примеру, в романе Дж. Мюррей «История Маргариты» («The Story of Margaretta», 1794) героиня получает «всестороннее и глубокое образование», изучает «чистописание, арифметику, географию, астрономию, музыку, рисование, английский язык <...> французский язык, физику, поэзию и историю»⁵⁵.

Диснеевская сказка «Красавица и чудовище» задала определенную моду на сказочную героиню «нового типа» – не только деятельную, но и любознательную. Героиня романа М. Лэки «Красавица и оборотень» («Beauty and the Werewolf», 2011) делает следующий шаг: круг ее чтения (она читает справочники по сказкам и их персонажам) детерминирует место

⁵⁵ Морозова И.В. Указ. соч. С. 35.

каждого персонажа в сказочном мире и, следовательно, заставляет ее задуматься о месте женщины в этом мире. Такой прием делает весь пересказ своего рода ответом на смыслы оригинальной сказки, затертые в последующих, более известных, ее версиях⁵⁶ и актуализированные в конце XX века феминистски настроенными критиками и историками сказок.

Ироничный аналитический тон, которым Лэки пересказывает эту камерную сказку, не оставляет у читателя никаких иллюзий по поводу мнения героини о положении женщины в современном ей обществе. Таким образом, критика становится и импульсом, и частью нового текста, пересказ сказок вплотную приближается к тому симбиозу пересказа и критики, которому посвятила свою монографию В. Йоосен. Круг чтения героини сказки в пересказе этой сказки и даже сам факт ее любви к чтению оказывается принципиальным для формирования ее характера, который, в свою очередь, позволяет ей по-своему решить недостачу, заданную сюжетом.

Однако не все «новые» принцессы сильны изначально, для многих из них преодоление недостачи – это повод повзрослеть, обрести веру в себя, в свои силы, в свои права. Такой подход к формированию характера героини вполне укладывается в современную концепцию «выковывания собственной удачи», к тому же предполагает, что героиня обладает самосознанием, сформированным благодаря книгам. Это дает нам основание утверждать, что современные пересказы в массе своей в гораздо большей степени ориентируются на современность, нежели на «память» сюжета. Героини современных пересказов сказок изображаются как равноправные партнеры своего возлюбленного в их общем сказочном сюжете.

В современной культуре в истории героини на первый план выходит сказочный финал («долго и счастливо» / «happily ever after»), который

⁵⁶ Подробнее об этом см. Маркова М.В. Указ. соч.

становится почти самодовлеющим. Желание узнать новую версию знакомой истории не распространяется на новаторство концовки: героиня может выйти замуж не за принца, но – в абсолютном большинстве рассматриваемых нами текстов – выйти замуж она должна. К примеру, в одноименном пересказе «Румпельштильцхена» К. М. Шей (2014) героиня выходит замуж за своего волшебного помощника, а вовсе не за короля, но все равно живет долго и счастливо после всех выпавших на ее долю испытаний.

Возможность модификации сказочного «долго и счастливо» при сохранении самой формулировки и первостепенной структурной важности финала (чаще всего сопровождаемого повышением социального статуса героини) является крайне любопытной особенностью рассматриваемых нами текстов. С одной стороны, такой финал вполне каноничен для современной культуры – он является необходимой структурной и жанровой составляющей нынешних «сказок» (от любовных романов до романтических комедий). В известном смысле современная американская культура рассказывает их самой себе, фиксируя при этом собственные архетипы. Однако, поскольку постулаты феминизма, из которых исходят пересказы сказок, противоречат счастливому финалу – браку принца и принцессы, – то все все чаще и чаще «долго и счастливо» «маскируется “фальшивым феминизмом”»⁵⁷ – иными словами, по замечанию Л. Першинг и Л. Гейблхаус, феминистская идеология упрощается, и «канонические» действия героини подаются как ее выбор.

Может показаться, что и рассматриваемые нами пересказы сказок могут быть прокомментированы с точки зрения «фальшивого феминизма». Они укладываются в «знакомый нарратив: прекрасная девушка (у которой нет матери) ищет свою настоящую любовь; на ее пути возникают всякого

⁵⁷ Pershing L., Gablehouse L. Op. cit. P. 151.

рода испытания; появляется прекрасный юноша; они женятся и живут долго и счастливо»⁵⁸.

Если смотреть на проблему с точки зрения феминистской критики, мы едва ли можем оспорить тот факт, что рассматриваемые нами тексты не переворачивают патриархальные смыслы оригинальных сказок. Однако мы также должны иметь в виду, что в основе текста современного пересказа лежит инерция сказочного сюжета, завершающегося свадьбой положительных персонажей. В силу самой специфики пересказа классический сказочный сюжет должен быть рассказан по-новому, но так, чтобы не обмануть ожидания читателя, который хочет узнать, каким *новым* способом *известный* сюжет сведет героя и героиню вместе и приведет их к ожидаемому счастливому финалу. Вписанность жанра в поле активного взаимодействия с феминистской критикой, с одной стороны, требует пересмотра патриархальных ценностей; с другой стороны, этот пересмотр невозможен, так как он неизбежно уничтожит сам жанр в его современном, «каноническом» бытовании.

1.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ

Слишком энергичное стремление к счастливому финалу грозит героине превращением в свою прямую антагонистку – ведьму. В переработках сказочных сюжетов образы принцессы и ведьмы начали переплетаться под влиянием феминистской критики, требовавшей пересмотра «патриархального» представления о том, что принцесса всегда невинна, потому что терпит лишения и готова подчиниться, а ведьма зла, поскольку обладает большей властью, чем ей готово выделить общество.

⁵⁸ Ibid. P. 143.

Эта тенденция заметна в двух пересказах «Спящей красавицы» – романах «Скверный поступок» Р. Томас («A Wicked Thing», 2015) и «Принцесса играет» М. Селлиер («The Princess Game: A Reimagining of Sleeping Beauty», 2017), в каждом из которых «невинная преследуемая героиня» обнаруживает не только собственный порок, но и обоснованность ненависти ведьмы и понимает, как мало она отличается от своей антагонистки.

Один из самых ярких примеров этой тенденции дан в романе «Шип» И. Ханани («Thorn», 2012), пересказе «Гусятницы» братьев Гримм. Здесь коварная служанка принцессы не является главной злодейкой; за ней стоит могущественная Госпожа, которая из соображений кровной мести надеется с помощью подмены невесты принца уничтожить весь его род. В кульминации романа героиня встречает Госпожу и понимает мотивы ее поступков. Принцесса пытается уговорить Госпожу не казнить принца Кестрина за грехи его предков, и колдунья придает принцессе Алирре свой облик для встречи с принцем: если он сдержит ярость, видя смертельного врага, ведьма помилует его. Чтобы заставить принца поверить себе, принцесса должна говорить словами Госпожи, проникнуть в ее сущность: «Я пыталась стать тобой, Госпожа <...>, потому что Кестрин должен был поверить, что я – это ты»⁵⁹.

Внешняя неразличимость положительной и отрицательной героинь сближает их и внутренне. Чтобы осознать свое место в мире и по праву занять его, принцесса должна понять других, вместе с тем она получит возможность посмотреть на себя их глазами. Она способна окончательно признать собственные ошибки и чувства (и закончить свою сказку), только «отделившись» от самой себя.

⁵⁹ Khanani I. Thorn. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. P. 251.

В современных пересказах сказок не только принцесса постепенно превращается в ведьму, но и ведьма может возродить в себе принцессу. В первой части романного цикла американского писателя индийского происхождения С. Чайнани (вырос во Флориде, живет в Нью-Йорке) «Школа Добра и Зла» («The School for Good and Evil», 2013) одна из двух главных героинь, Софи, считает себе идеальной принцессой только потому, что удивительно красива. Ее некрасивая подруга Агата совершает ту же ошибку: принимая внешность и манеры за существенные качества, она готовится к роли ведьмы, но на самом деле становится принцессой. Софи мечтает влюбиться в себя принца, но тот влюбляется в Агату, и с этого момента зависть Софи к подруге стремительно ведет ее к разрушению – к превращению в ведьму. Считая, что именно Агата отняла у нее все, Софи становится уродливой и мстительной злодейкой.

Однако игра с формальными законами сказочного мира и прямой обман позволяют Софи вернуть утраченную красоту: «В этот раз, когда она улыбнулась, Тедрос увидел блестящие белоснежные зубы. <...> На его глазах бородавки Софи волшебным образом осыпались, глубокие морщины разгладились, сливочно-персиковая кожа засветилась юностью. Волосы возникли на лысом черепе водопадом золотистых кудрей, губы налились сочным блеском. Агата медленно подняла на нее взгляд и увидела, как глаза Софи засияли изумрудно-зеленым, иссохшее тело расцвело, и великая злодейка выпрямилась в своем розовом бальном платье, более очаровательная, чем когда-либо»⁶⁰.

Все рассмотренные выше способы трансформации привычной системы персонажей сказки служат, как может показаться, дидактической цели: показать необходимость понимания того, что добро не существует без зла и

⁶⁰ Chainani S. The School for Good and Evil. HarperCollins Publ., 2013. P. 469–470.

что, не поняв причин и самой сущности зла, невозможно обрести себя на стороне добра. Однако следует отметить, что проблема эта гораздо более сложная и связана не столько с новой рецепцией материала сказок (для которых дидактизм характерен только на поздних этапах бытования жанра), сколько с концепцией отрицательного персонажа в современной культуре, а также с пониманием женских сказочных персонажей как «притесненных» и, следовательно, с попыткой «освободить» их в новых пересказах. Однако все это так или иначе ведет к искажению классической системы персонажей сказки и, соответственно, всей ее структуры.

По Кавелти, шпионский роман «как формула, основанная на архетипе героической авантюры, требует антагонизма между героем и злодеем»⁶¹; сказки едва ли можно отнести к типу героической авантюры, однако безусловно, что внутри самой ее структуры заложен антагонизм такого рода. Согласно Проппу, волшебная сказка «начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда <...> или с желания иметь что-либо <...> и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником <...> возвращение и погоню»; в конце концов герой «воцаряется и женится или в своем царстве, или в царстве своего тестя»⁶². Антагонизм героя и злодея, как мы видим, является важнейшей структурной единицей всей представленной конструкции. Без противостояния героя и враждебных ему сил сказка невозможна.

Однако за этим противостоянием не стоит – по крайней мере, изначально, в народной сказке, – никакого морального детерминизма. К.

⁶¹ Кавелти Дж. Г. Указ. соч. С. 63.

⁶² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 115.

Николс задается риторическим вопросом о том, насколько добра Спящая красавица и насколько вопрос о добре вообще ее занимает; на этот вопрос нет ответа, так как даже в литературной версии Ш. Перро моральные качества героини не оговариваются: конфликт героинь имеет структурное значение, но не является столкновением добра и зла. Николс пишет, что в современных историях, основанных на сказках и мифах, сама личность персонажа основана на его ценностях, и он теряет «центральную часть своей личности», когда «меняет свое мнение по какому-то вопросу морали», т.е. когда «меняет сторону или переходит в лагерь противника»⁶³.

По Кавелти, «формулы помогают аудитории исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу. К этому главным образом сводится функция злодеев в формульных структурах: выразить, опробовать и затем отвергнуть действия, которые запрещены, но весьма притягательны из-за наличия других культурных образцов»⁶⁴. Таким образом, при всем интересе и авторов, и читателей пересказов сказок к фигуре отрицательной героини, в рассматриваемых нами текстах она все же редко становится главным персонажем.

Если же злодей становится героем, это разрушает всю привычную систему координат; в таких случаях авторы переработок сказок – например, тот же Чайнани, который сделал ведьму Софи персонажем крайне привлекательным, – вынуждены вводить новых героев, который взяли бы на себя «чистую» функцию злодеев. Если же дополнительный антагонист не вводится в текст, то чрезмерное очеловечивание злодея и приближение его к

⁶³ Nichols C. The good guy/bad guy myth. – URL: <https://aeon.co/essays/why-is-pop-culture-obsessed-with-battles-between-good-and-evil> (дата обращения: 26.07.2021).

⁶⁴ Кавелти Дж. Г. Указ. соч. С. 64.

герою лишает его эссенциальных свойств и разрушает его роль в структуре сюжета и, следовательно, структуру сказки в целом. Если протагонист станет антагонистом, а антагонист – протагонистом, т.е. персонажи поменяются местами относительно своих функций в сюжете, структура сказки останется неизменной, однако пересказов такого рода не так много; обычно трансформации подвергается лишь один персонаж.

Хотя современные критики и авторы пересказов часто забывают об этом, некоторая неоднозначность присуща и предтечам их персонажей – героям волшебных сказок. Многие исследователи народных сказок настаивают на их «нетерпимости к двусмысленности»⁶⁵ и подчеркивают закрепленность определенных черт характера за героями и злодеями, но склонность жанра сказки к инверсии доказывает обратное. Амбивалентность героя сказки выражается даже в самой структуре его пути: его готовность двигаться вперед, устранить недостачу и занять высокое положение часто приводит к тому, что в финале он вступает в то пространство, которое было населено персонажами, до того момента наделенными отрицательными характеристиками («невеста-вредитель» и т.д.); следовательно, и сам герой приобретает «парадоксальные» черты⁶⁶.

На это «выворачивание» характера героя, инверсию как одно из свойств сказки обращает внимание и М. Татар. Она утверждает, что черты характера сказочного героя «демонстрируют удивительное отсутствие устойчивости» и могут незаметно превращаться в свою противоположность. Подобно тому, как «Чудовище может быть одновременно диким и цивилизованным, младший из трех сыновей может быть одновременно простаком и мудрецом, скромным юношей и принцем, трусом и героем. И

⁶⁵ Татар М. Op. cit. P. 100.

⁶⁶ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ соч. С. 46–47.

черты характера, и социальные условия могут стремительно меняться от одной крайности к другой»⁶⁷. Татар также отмечает, что определенные оппозиции характерны в той или иной степени для любого героя сказки, и почти каждый герой обладает одновременно какой-то чертой и ее противоположностью.

Однако едва ли сознательное желание подчеркнуть эту любопытную особенность оригинальных сказок (к тому же, возможно, не слишком отчетливую в тех сказках, которые составили современный канон) движет авторами современных переработок. Нам представляется, что одной из причин такого рода трансформации является желание оживить стереотип; а персонажи сказок, безусловно, воспринимаются как стереотипы. Как писал Кавелти, «[о]собенно эффективны два способа оживления стереотипа. Во-первых, это придание стереотипному характеру черт, которые кажутся противоположными стереотипным»⁶⁸. Так, трепетная принцесса, которая берет в руки меч – это некоторое освежающее противоречие стереотипу. Однако за последние годы эта черта стала такой привычной, что представить себе современную переработку сказочного сюжета, в котором главной героиней была бы пассивная и нерешительная героиня, практически невозможно: стереотип оживлен, но это оживление лишь способствует дальнейшей стереотипизации.

Вторым способом оживления стереотипа по Кавелти является «добавление к стереотипному набору неких значимых черт». Но если таким образом персонаж чрезмерно усложняется, «он может исказить и разрушить другие элементы формулы. Многие произведения не имеют успеха именно из-за того, что характеры и ситуации в них слишком сложны для формульной

⁶⁷ Татар М. *Op. cit.* P. 100; 87.

⁶⁸ Кавелти Дж. Г. *Указ соч.* С. 42.

структуры, частью которой они являются, но недостаточно индивидуализированы, чтобы на них держалась самостоятельная, неформульная структура»⁶⁹. Именно в этом направлении развивается тенденция объяснения мотивов поступков сказочных злодеев. И мы должны признать, что Кавелти прав: излишнее усложнение характера ведьмы влечет за собой усложнение истории и разрушает строгую структуру жанра сказки; кроме того, эти «усложнения» типизировались в той же степени, что и «черты, противоположные стереотипным», и теперь читатель ожидает, что любой сказочный злодей будет так или иначе оправдан.

1.4. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ПРИНЦА

Сказочный прекрасный принц традиционно является защитником, спасителем, героем. Часто этот ореол славы оказывается не совсем заслуженным: геройский подвиг принца может заключаться только в поцелуе, разрушающем проклятие, наложенное на героиню сказки. Однако принц необходим как «канонический» персонаж сказки о «невинной преследуемой героине»: разрешая конфликт двух героинь, он восстанавливает гармонию и одновременно выступает в качестве награды принцессе. Именно это не всегда заслуженное восхищение принцем вызвало критику нескольких поколений феминистски настроенных критиков. Они восставали против того, что принц в сказке часто бездействен, но чествуется как герой, а личность принцессы – даже когда она предпринимает что-то для своего спасения – полностью игнорируется. Подобная критика этого персонажа привела к нескольким вариантам трансформации его образа.

⁶⁹ Там же.

Начнем с анализа одного произведения, которое не столько трансформирует образ принца, сколько оживляет на своих страницах то, что происходило в недавнем прошлом на полях литературных баталий. Мужские персонажи были свергнуты с пьедестала, а женские – подняты на самую вершину. Тот факт, что критическая мысль вплетается в сюжетную канву романа, в очередной раз подтверждает теорию В. Йоосен о тесном, хотя и не всегда осознаваемом авторами взаимоотношении литературной критики и современных переработок сказок.

«Мир без принцев» («A World Without Princes», 2014) является второй частью романного цикла С. Чайнани «Школа Добра и Зла». В финале первой книги злобный директор школы ранит Софи, и Агата оживляет подругу. После этого они переносятся в свой Счастливый Финал, причем Агата покидает своего принца. Он остается один, а сказка о двух подругах начинает распространяться по всему сказочному миру: «И Софи и Агата жили долго и счастливо, потому что девушкам не нужны возлюбленные принцы... Нет, в их сказке принцы вообще не нужны»⁷⁰. Принцессе нужно было всего лишь взять за руку своего принца, но она выбрала дружбу с ведьмой, и этот выбор переворачивает весь сказочный мир и Школу Добра и Зла как его сердцевину.

Художественный мир пересказа немедленно подстраивается под эту новую реальность. Школы Добра и Зла разделились по гендерному признаку: Школа Добра стала Школой для девочек, Школа Зла – оплотом изгнанных юношей. Эта трансформация оказывается такой значимой, что меняется все, вплоть до интерьеров Школ, веками хранивших изображения знаменитых сказок, герои которых когда-то были выпускниками этих школ. Любые упоминания о принцах исчезли: «Белоснежка кулаками разбивает

⁷⁰ Chainani S. A World Without Princes. HarperCollins Publ., 2014. P. 73.

стеклянный гроб, Красная Шапочка перерезает горло волку, Спящая красавица поджигает веретено... Храбрые принцы, охотники, мужчины, которые освободили их, спасли им жизнь... исчезли»⁷¹.

Принцессам начинает нравиться новая реальность – мир без принцев. Принцессы изгоняют принцев из своих замков. Бездомные, покинутые всеми, принцы обращаются за помощью к ведьмам. Происходит невероятное: сугубо положительные герои вынуждены просить о помощи злодеев. Но ведьмы тоже слышали сказку и, вдохновленные, объединяют силы с принцессами и захватывают власть во всех королевствах. Сила оказывается на стороне женщин – как принцесс, так и ведьм.

Сказка Агаты и Софи лишает принцев их прежней значимости, силы, делает их ненужными. И бывшие принцы, ныне грязные и озлобленные бродяги, жаждущие мести, объединяются вокруг нового лидера – Тедроса: «У самого желанного принца во всей школе принцессу отбила лысая, беззубая ведьма. Мальчики стали относиться к девочкам как к врагам, а девочки посчитали мальчиков своими обидчиками»⁷². Сказочный мир оказывается на пороге войны, грандиозной битвы между мужчинами и женщинами.

Такая картина мира очень характерна для современных текстов феминистского толка, но особенного внимания заслуживает то, что Чайнани словно бы помещает тенденции реального литературно-критического мира внутрь своего повествования. Он показывает, что произойдет со сказками, если принцев не станет, если не будет разделения на добро и зло, если все границы сотрутся. Кажущаяся ненужность принца в современной сказке

⁷¹ Ibid. P. 70.

⁷² Chainani S. A World Without Princes. P. 110.

оказывается мнимой – так же, как и в случае с ведьмой, он эссенциально необходим жанру.

Авторы, которые совмещают различные сказочные сюжеты внутри своего повествования, видят последствия искажения традиционной системы персонажей отчетливее, чем те писатели, которые заняты пересказом отдельной истории. Первые могут изобразить то проблемное состояние сказочного мира, в котором не соблюдаются правила, смещаются роли, сдвигаются границы и приоритеты и которое существует не только внутри их текстов, но и во вполне реальном поле современного литературного процесса.

Принцесса, которая хочет дружить с ведьмой, обрекает принца на одиночество и месть. Если дружба объясняется необходимостью размывания границ между однозначным добром и однозначным злом и желанием снизить уровень детерминизма оригинального сюжета, то месть принца обусловлена исключительно структурными соображениями. Принц мстит, исходя не из психологических предпосылок, невозможных в оригинальной сказке, а из-за того, что в новой, переработанной сказке для него нет места. Его функция в сюжете подорвана, а само его существование находится под угрозой из-за изменения динамики в отношениях между другими персонажами сказки. По этим же причинам ведьма, которая не хочет быть ведьмой, может стать причиной исчезновения и принцессы, и принца. Однако даже при сохранении сказочных персонажей и их сказочных функций в сюжете пересказа, образ принца предсказуемо подвергается сильнейшей трансформации.

Первой реакцией на феминистскую критику сказок стала тенденция к изображению принца в негативном ключе, иногда при сохранении его внешней привлекательности. Эта тенденция сейчас встречается все реже и реже, радикальная стадия трансформаций сказок завершилась, но можно

привести в пример принца из «Просто Эллы» М. П. Хаддикс («Just Ella», 2007) и Кестрина из рассмотренного нами выше «Шипа» И. Ханани («Thorn», 2012).

В первом романе, пересказе «Золушки», принц и правда очень хорош собой: «...ясные голубые глаза, высокие скулы, волевой подбородок, светлые волосы идеальной длины, каждый четвертый день подстригаемые королевским парикмахером»⁷³. Такое описание прекрасного принца (Prince Charming) не может не напомнить нам об одном из первых явно установленных и самых известных употреблений самого этого словосочетания в английском языке. В романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (1890) так называет героя влюбленная в него актриса, которая видит в нем живое воплощение принца из сказки. Внешность Дориана вполне сообразуется с приведенным выше портретом – это идеал классической юношеской красоты: «юный Адонис, словно созданный из слоновой кости и розовых лепестков», «Нарцисс» с «ясными голубыми глазами, золотистыми кудрями, изящным рисунком алого рта», в котором чувствуется «искренность и чистота юности, ее целомудренная пылкость»⁷⁴.

В некотором смысле в современных пересказах обыгрывается и неумность, которую хотел бы видеть в Дориане лорд Генри, как будто красота и ум оказываются в них так же несовместимы, как и в эстетском восприятии Уайльда – хотя и по другим причинам. Следует помнить, что симметричный процесс размежевания ума и красоты (хотя и менее четко прописанный) мы видели в трансформации образа сказочной принцессы. Традиционная прелестная пассивность предполагает определенную глупость. «[Б]езмозглое и прелестное божье создание, которое нам следовало бы всегда

⁷³ Haddix M. P. Just Ella. Simon Pulse, 2007. P. 22.

⁷⁴ Уайльд О. Дориан Грей. М., 1961. С. 33; 45.

иметь перед собой: зимой, когда нет цветов, – чтобы радовать глаза, а летом – чтобы освежать разгоряченный мозг»⁷⁵, – так говорит о Дориане лорд Генри, глядя на его портрет. Активность же героини современного типа заряжена положительно, но при этом такая героиня, как правило, не отвечает классическим стандартам красоты. Однако применительно к образу прекрасного принца акценты расставлены несколько иначе.

В «Просто Элле» Хаддикс подчеркивает, что, несмотря на внешнюю привлекательность принца, героине не о чем с ним разговаривать. Когда Элла понимает, что не любит принца, и пытается разорвать помолвку, принц буквально затыкает ей рот и связывает, а затем бросает в темницу, где убивает запугивающего ее охранника. Этот жест должен был завоевать ее доверие и убедить ее согласиться на их брак. Вместо этого она окончательно убеждается, что настоящее чудовище – это сам принц. Характерно, что принц в финале не наказан. Он женится на той из придворных дам, которая готова принять условия игры. Элла тоже найдет своего избранника, но это будет уже не принц.

Как и в случае с Дорианом, благородство прекрасного принца, транслируемое на внешнем уровне – белизной его кожи, золотом его волос, – оказывается в пересказах маской, за которой скрывается порочное и хищное существо, представляющее непосредственную опасность для героини. Представляется, однако, что красивая внешность и специфические, весьма узнаваемые портретные характеристики принца в пересказах сказок едва ли являются сознательной переключкой с Уайльдом, хотя созданный им портрет явно соединился с образом, который он же впервые и обозначил как «прекрасный».

⁷⁵ Там же. С. 33.

Довольно предсказуемо, что ассоциация с красавцем англосаксонского типа Дорианом может быть актуальна в тех пересказах, где задачей автора является очернение образа сказочного принца: едва ли можно найти более эффективный способ достичь этого, нежели подчеркнув очевидный контраст внешнего и внутреннего, в особенности учитывая, что все рассматриваемые нами пересказы пишутся в американском контексте, где расовый вопрос и проблема белого доминирования стоят особенно остро.

Важен уже сам факт наличия портретной характеристики персонажа. Заметим, что в сказках таких характеристик нет; принц в сказках не имеет даже привычного нам эпитета «прекрасный»; однако, так как пересказы требуют большей степени описательности, внешние характеристики персонажам все же даются – чаще всего весьма традиционные.

Любопытно, однако, что они могут нести разную коннотацию: агрессивно-арийский принц Эллы выглядит ровно так же, как принц Тедрос из серии Чайнани «Школа Добра и Зла»: «С волосами – ореолом небесного золота, – глазами, голубыми, как безоблачное небо, кожей цвета горячих песков пустыни, он весь сверкал благородством, словно его кровь была чище, чем у других»⁷⁶. Арийский мотив чистоты крови совершенно отчетливо подчеркнут у Чайнани в его мультикультурной серии книг, однако, как ни парадоксально, Тедрос – идеальный сказочный принц, наследник короля Артура и новый правитель Камелота – персонаж исключительно положительный.

Таким образом, внешние качества принца не скрывают угрозу и не противопоставлены его внутренним качествам (он действительно благороден и добр), зато представляют искушение как для принцессы, так и для ведьмы. Но если первая сопротивляется, то вторая, в силу своей природы, жаждет

⁷⁶ Chainani S. *The School for Good and Evil*. P. 78.

получить свою законную награду (принц является высшей наградой для принцессы, а Софи считает себя истинной принцессой): «Она смотрела на высокие скулы Тедроса, на его шелковистые светлые волосы и на полные, нежные губы»⁷⁷. В своей весьма феминистской переработке сказочных сюжетов Чайнани, хотя и делает принца весьма человечным, превращает его из субъекта сказки в объект. Такая объективация, напоминающая о сравнении «Дориан – Антиной», позволяет перенести конфликт в сферу взаимодействия двух героинь, принцессы и ведьмы, и, подчеркнув патриархальную природу пересказываемых сказок, при этом отодвинуть мужского персонажа на задний план.

Принцессы убеждены, что принц полагается им судьбой, но относятся к нему как к объекту. В сцене, где принцессы, ученицы Школы Добра, впервые видят принцев, учеников Школы Добра, это хорошо видно. Девушки с восхищением смотрят на группу одинаково привлекательных юношей, каждый из которых подойдет на роль принца каждой из них: «Западные двери распахнулись, впустив шестьдесят восхитительных юношей, поглощенных битвой на мечах. Загорелая кожа проглядывала сквозь тонкие голубые рукава и тесные воротнички... Когда юноши в шутку сражались мечами, их рубашки выбивались из облегающих бежевых бріджей, обнажая стройные талии и мелькание мускулов. Пот блестел на сияющих лицах...»⁷⁸.

Встреча героинь с принцами и их лидером, Тедросом, происходит в первой книге серии, в пятой главе с говорящим названием «Мальчики все портят» («Boys Ruin Everything»). Временный конец дружбы главных героинь, принцессы и ведьмы, вызванный появлением принца, оказывается в структурном смысле завязкой сюжета. Важно, впрочем, что конфликт на

⁷⁷ Ibid. P. 79.

⁷⁸ Chainani S. The School for Good and Evil. P. 77.

протяжении всего романа развивается в основном посредством противостояния женских персонажей; принц оказывается только катализатором конфликта – закономерной, традиционной «наградой» самой красивой и самой подходящей на роль принцессы девушке, вполне в духе патриархального взгляда, изначально присущего и самим героиням.

Закономерно также, что в финале романа эта награда отвергается обеими девушками в пользу взаимной дружбы – что, как мы видели, приводит во втором романе серии к катастрофическим последствиям как для сказочного мира, созданного Чайнани, так и для самого жанра. Однако в контексте первого романа серии нарочито традиционная внешняя привлекательность принца, присущая ему пассивность, а также непонимание природы разворачивающегося вокруг него конфликта характеризуют его вполне положительно: сам по себе он не представляет угрозы ни для одной из героинь.

Есть пересказы сказок, в которых принц, а не ведьма, является воплощением зла. В других принц изображается в гораздо более мягких тонах, но одновременно с этим оказывается и менее впечатляющей фигурой. Такой принц – обычно застенчивый, одинокий молодой человек, отягощенный проблемами в семье или неприязнью окружающих. Чувствуя, что он не ровня своим отважным и уверенным друзьям (которые больше него подходят на роль сказочного прекрасного принца), он много читает и ищет уединения.

Таковы принцы в пересказах «Рапунцель» («Rapunzel: The One with All the Hair») и «Спящей красавицы» («Sleeping Beauty: The One Who Took the Really Long Nap», оба романа вышли в 2006) из серии «Дважды в сказке» («Twice Upon a Time») В. Мэсс. Каждая книга серии представляет историю с двух точек зрения, от лица героя и героини. Однако, поскольку избранные

автором оригинальные сказки изначально сосредоточены на фигуре героини, а принц появляется только в самом конце, то и история героини всегда известна читателю лучше, в то время как история принца полностью является плодом воображения автора, попыткой вписать его жизнь в канву сказки. В этом случае обе истории становятся историями взросления.

Принц из «Спящей красавицы» – одинокий, печальный мальчик, любящий в задумчивости бродить по старому лесу в плену странного наваждения. Когда он снимает чары с принцессы, это происходит не потому, что он чем-то лучше тех, кто пытался до него, а просто потому, что чары «износились». Если развернуть эту мысль, то на месте этого безымянного принца мог быть любой другой. Это повторение мотива, встречающегося уже у Перро, в данном случае подчеркивает несостоятельность фигуры принца.

В этом отношении принц Бенджамин из «Рапунцель» ближе к традиционному образу прекрасного принца. Он мечтает стать героем из песен и легенд, а со временем – великим королем. Но пока что он не отличается физической силой, не умеет стрелять и постоянно теряет очки. Близорукость принца – это любопытная модификация темы, заданной изначальной сказкой. В «Рапунцель» братьев Гримм принц, выброшенный ведьмой из башни, падает на колючие кусты, выкалывает себе глаза и слепнет. Автор пересказа, следуя оригинальному сюжету, все же «смягчает» его: принц, падая из башни, всего-навсего теряет очки. Однако без них он действительно ничего не видит и бродит по лесу вслепую, будучи не в силах найти дорогу домой. Там он случайно встречает Рапунцель, которая не может самостоятельно выбраться из колючек, магически выращенных ведьмой вокруг нее, а Бенджамин не может разглядеть ее без очков. Так, герой и героиня оказываются на равных и помогают друг другу.

Нам представляется, что обе тенденции изображения принцев – в негативном свете и в сочувствующей манере – связаны с традицией психоаналитического разбора и пересказа сказок, с острым интересом к психологии персонажей сказок, который объясняется, в числе прочего, еще и романной формой современных переработок сказок, требующей большей подробности в изображении персонажей.

Герой сказки – прекрасный принц – появляется обычно на последней странице только для того, чтобы спасти возлюбленную и сыграть свадьбу. На самом деле мы не знаем, что скрывается под сверкающими доспехами. Стремясь привлечь внимание к «забытому» герою, вызвать сочувствие и понимание читателя, авторы современных пересказов делают принца совершенно неспособным на какие-то решительные действия. И в таком случае, парадоксальным образом, действовать приходится изначально пассивной героине. Парадоксально это потому, что обычно представители этого направления стараются сохранить традиционный сюжет и традиционное же распределение гендерных ролей. Однако действие должно двигаться, и потому героине приходится брать на себя активную роль – ведь ее возлюбленный погружен в бездеятельную меланхолию.

Впрочем, существует и третья тенденция изображения сказочного принца. Здесь имеет смысл сразу привести пример: принцы в упомянутом выше романе Хили «Как стать героем» не соответствуют своим классическим образам. Их истории вошли в легенды и песни, но менестрели исказили правду. На самом деле все происходило не так, как об этом рассказано: «Вы очень многого не знаете о Прекрасном Принце: Прекрасный Принц не представляет, как обращаться с мечом; Прекрасный Принц терпеть не может гномов; Прекрасный Принц ненавидит плащи. И ни одного из них не зовут Прекрасным. <...> Барды не очень трепетно относились к деталям.

Они не считали важным упомянуть имена героев, которые спасали девиц, убивали драконов и снимали проклятия. Они просто называли всех этих парней Прекрасными Принцами»⁷⁹.

Внутри описываемого Хили мира прекрасный принц – это всего лишь общее наименование; тенденция к обезличиванию этого персонажа является достаточно популярной. Например, в серии книг К. Колфера «Страна Сказок» («The Land of Stories», 2012–2017) есть четыре брата – прекрасных принца, – трое из которых женаты на Белоснежке, Золушке и Спящей красавице, а четвертый пропал. Еще отчетливее эта тенденция просматривается в юмористическом скетче «Интрижка с прекрасным принцем» («A Charming Affair») Р. Скотта⁸⁰, в котором Белоснежка, Золушка и Спящая красавица во время случайной встречи обнаруживают, что все они замужем за одним и тем же прекрасным принцем, и решают убить его с помощью отравленного яблока. Любопытно, что скетч, действие которого разворачивается в кафе, принцессы завершают словами ведьм из «Макбета»: «Когда мы вновь увидимся втроем?» (I, 1).

В романе Хили все принцы описываются в песнях и балладах одинаково, независимо от их свершений. «Лига принцев», по которой названа вся трилогия, – это компания из четырех принцев, которые, разочаровавшись в своих сказках, решают путешествовать вместе в поисках приключений. Принц Золушки, Фредерик, с детства был огражден от всех опасностей: отец даже специально приказывал затуплять его карандаши. Попытки принца стать героем не встретили поддержки отца, но тяга к приключениям не умерла, и на балу Золушка привлекает его внимание не

⁷⁹ Healy C. Op. cit. P. 7.

⁸⁰ Robert Scott. A Charming Affair. URL: <https://www.lazybeescripts.co.uk/Scripts/script.aspx?iSS=1573> (дата обращения: 26.07.2021).

столько красотой и элегантностью, сколько «бесшабашным огоньком в глазах – жадой острых ощущений, желанием действовать»⁸¹. Он влюбляется в нее, и дальше история повторяет известный нам сюжет. Однако оказывается, что Фредерик и Элла не созданы друг для друга. Он хочет спокойствия, она – приключений, и различия между ними выдает даже их внешность: «Ее атлетическое, сильное тело и теплое, здоровое свечение кожи резко отличались от стройной фигуры и бледной кожи Фредерика»⁸².

Несоответствие активной, деятельной, физически развитой героини бледному и хрупкому принцу не является находкой современного автора. К примеру, «самая сильная, самая храбрая, самая умелая и самая разумная принцесса в Европе» была противопоставлена «бледному принцу с большими глазами и головой, полной математики и философии», который к тому же «пренебрегал уроками фехтования»⁸³, уже в 1925 году в сказке Э. Несбит «Последний дракон» («The Last of the Dragons»). Но в современной феминистской картине мира, с одной стороны, и не менее феминистском (хотя и сочувственном по отношению к мужским персонажам) художественном мире Хили, с другой, это несоответствие приобретает совершенно новое звучание. Элла понимает, что она не сделает из Фредерика героя: «Я не могу сделать из тебя человека, который любил бы взбираться на горы, переплывать бушующие реки и исследовать древние развалины»⁸⁴. Поэтому она решает отыскать Рапунцель, которая восхищается ее тем, что сама спасла своего принца, и вместе с ней отправиться на поиски приключений.

Принц Спящей красавицы, Лиам, больше остальных соответствует традиционной фигуре сказочного принца. Но когда Лиам знакомится со

⁸¹ Healy C. Op. cit. P. 7–8.

⁸² Healy C. Op. cit. P. 16.

⁸³ Nesbit E. The Last of the Dragons. Carson-Dellosa Pub Llc, 1980. P. 5.

⁸⁴ Healy C. Op. cit. P. 20.

своей разбуженной невестой, оказывается, что она совершенно не соответствует представлению о прекрасной принцессе: она прекрасна, но при этом эгоистична и жестока. Ей нужен муж, который бы отвлекал на себя восхищенные взгляды подданных, пока она их тиранит: прекрасный принц снова становится лишь объектом – восхищения подданных и интриг принцессы.

Легко заметить, что основные характеристики принцев, взятые автором из сказок-оригиналов, как раз и мешают им достичь счастливого финала, заданного этим оригиналом (принц Фредерик хорошо танцует – но Элла хотела бы, чтобы он сражался с великанами). В следующих книгах серии Хили восстановит нарушенный баланс: Фредерик женится на ласковой Рапунцель, а отважная Элла выходит замуж за героя без страха и упрека Лиама. И это показательно, поскольку финал их сказок оказывается началом их настоящей жизни. Выполнение сказочной «миссии» здесь – не судьба, а свободный выбор. А сделав этот выбор, герои должны понять, правильно ли они выбрали. Классические сказочные сюжеты «расползаются», поскольку в сказку вторгается категория свободного выбора.

Ирония, являющаяся основным признаком романов Хили, позволяет посмотреть на характер персонажа и его историю с совершенно иной стороны. Как ни парадоксально, именно этот подход – а вовсе не попытка объяснить психологию принца детскими травмами или комплексом неполноценности – оказывается более продуктивным для авторов, которые ставят своей задачей дать более полный, более проблемный и в то же время более сочувственный портрет этого персонажа.

Дж. Хекел, автор еще одного пересказа, ставящего во главу угла прекрасного принца, писал, что парадокс этого героя заключается в следующем: мы заморожены им, в то время как он практически ничего из

себя не представляет. Главной причиной, побудившей Хекела написать роман о прекрасном принце, стало не то, что этот персонаж так интересен, а то, что он как раз «совершенно неинтересен»; хотя многие привыкли думать о сказочном принце как об «отважном» и «прекрасном», настоящий сказочный принц – фигура «плоская», «скучная и странно бездеятельная»⁸⁵. Ни одно из его героических или просто положительных качеств в сказках не описано – все они додуманы, исходя из общих культурных представлений об этом образе.

Прекрасный принц, утверждает Хекел, является «чистым холстом, на котором могут быть изображены наши самые заветные желания» (ср. основное значение выражения «Prince Charming» из словаря Мерриэм-Уэбстер: «Ухажер, воплощающий все мечты своей возлюбленной»⁸⁶). В своей статье Хекел сравнивает образы трех самых известных сказочных принцев – принца Спящей красавицы, Золушки и Белоснежки – и приходит к выводу, что, с современной точки зрения, ни один из этих принцев не является ни героем, ни даже «особенно компетентным».

Внимательное прочтение оригинальных сказок – хотя и несколько искаженное современным восприятием – вкупе с постулатами феминистской критики превратило принца в символ «бездушного шовинизма», а последующие пересказы и переработки сделали из него «мишень для насмешек»⁸⁷.

⁸⁵ Heckel J. Charmed, I'm Sure: Getting to Know Everyone's Dream Prince. – 2015. – URL: <https://www.tor.com/2015/10/08/charmed-im-sure-getting-to-know-everyones-dream-prince/> (дата обращения: 26.07.2021).

⁸⁶ URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Prince%20Charming> (дата обращения: 26.07.2021).

⁸⁷ Heckel J. Op. cit.

1.5. ДИЛОГИЯ ДЖ. ХЕКЕЛА КАК ПРИМЕР СОВМЕЩЕНИЯ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕСКАЗОВ

Именно ирония как основной инструмент уничтожения идеального ореола, сложившегося вокруг персонажей сказки, и одновременно с этим преодоления условности, шаблонности и неразличимости главных мужских персонажей канонических сказочных сюжетов лежит в основе романов из дилогии Дж. Хекела. Под этим псевдонимом пишут два соавтора с разных концов Америки: Дж. Пек (Калифорния) и Г. Хекел (Вирджиния). Первая дилогия, представляющая единую законченную историю, открывает серию «Истории о Прекрасном принце» («Charming Tales», 2014–2016) и состоит из романов «Однажды в сказке» («Once Upon a Rhyme») и «Долго и счастливо?» («Happily Never After»). Они были опубликованы в 2014 году и вышли единым томом под названием «Сказочный финал» («A Fairy-tale Ending») в 2015 году.

Это произведение не только показывает развитие сказочного принца от неидентифицируемого стереотипа к личности, но и демонстрирует в той или иной мере почти все те тенденции трансформации системы персонажей сказки, о которых шла речь выше. Для исследователя представляет интерес и само соотнесение разных, иногда противоречащих друг другу тенденций в рамках одного произведения. Некоторыми из этих тенденций Хекел просто пользуется, некоторые переосмысляет, но все они в той или иной степени подвергаются проверке иронией; автор словно бы проверяет границы сказочной условности.

Надо сказать, что детерминизм, буквально заталкивающий сказочных персонажей в границы заранее предназначенных для них сюжетов, становится темой многих современных обработок сказок. В качестве примера

такого подхода особенно интересно обратиться к творчеству М. Лэки, которая создает образ Традиции в своем цикле пересказов сказок «Сказки Пятисот Королевств» («Five Hundred Kingdoms», 2004–2011). Надо отметить, что, хотя романы Лэки относятся скорее к более традиционным пересказам отдельно взятых сказочных сюжетов, она часто соединяет две или три сказки, а в центре внимания по-прежнему находятся персонажи, а не развитие сюжета как таковое.

В созданном ею мире Традиция – это мощная сила, которая буквально воссоздает сказки. Если какую-то историю рассказывают достаточно часто, она становится частью Традиции, и эта сила начнет искать людей, чьи жизни подходят под этот сюжет, чтобы снова «проиграть» сказку. Традиция может показаться силой крайне благосклонной, но на самом деле «...на каждую девушку, чья жизнь была похожа, скажем, на жизнь Золушки, приходилась дюжина тех, чей принц уже был женат, или был еще совсем мальчишкой, или дряхлым стариком, или повесой, или грубияном, или предпочел бы компанию другого принца. <...> Замок Спящей красавицы традиционно окружали ядовитые тернии, и, если отвага принца его подводила, он был пронзен шипами, и печальный труп оставался висеть на лозах, пока не истлевал до костей»⁸⁸.

Как мы видим, стремление Традиции вновь и вновь проигрывать одни и те же сказочные сюжеты зависит от обстоятельств жизни героев, т.е. от самой системы персонажей сказки. Более того, в оригинале Лэки имена героинь одновременно и отличаются от привычных сказочных «красочных описательных прозвищ» («sobriquets», как их обозначает М. Татар), которые сообщают героиням «выраженную идентичность»⁸⁹ и безошибочно

⁸⁸ Lackey M. *The Sleeping Beauty*. Luna, 2011. P. 13–14.

⁸⁹ Tatar M. *Op. cit.* P 85.

указывают читателю на подразумеваемые сюжеты – опять же с помощью «иконографических знаков» сказок (в приведенном выше переводе мы для удобства заменили их более привычными именами). Так, имя Золушки (Cinderella) раскладывается в имя героини «Ella Cinders» (Элла – традиционное для нашего материала «настоящее» имя Золушки, не менее традиционным атрибутом истории которой является зола (англ. *cinders*), Рапунцель – в «Ladderlocks» (героиня переименовывается по своему главному атрибуту – длинным волосам, своего рода «лестнице», по которым в ее башню взбирается сначала ведьма, а потом и принц), а Спящая красавица – в «Beauty Dreaming» («Красавица, которая видит сны»).

Хекел начинает с того, что формально принимает и даже усиливает правила игры, делает их максимально ощутимыми и для своих героев, и для читателей, после чего повергает их «реальностью» своего сказочного мира. Основной сюжет дилогии не привязан ни к одной конкретной сказке, но сказочные персонажи и мотивы постоянно появляются по ходу действия. При этом некоторые персонажи называются сразу, а в других их «сказочные» черты (и, следовательно, определенную степень предрасположенности к тому или иному сюжету) должны угадываться в процессе чтения. Такое нежелание автора сразу назвать сказочные аналоги своих героев имеет еще одну цель: показать, как близки между собой все сказочные сюжеты, как легко один из них может превратиться в другой. Кроме того, сами персонажи далеко не однозначны и наделяются функциями и «иконографическими знаками» того или иного персонажа той или иной сказки только временно, пока не поймут, кто они на самом деле.

Сюжет дилогии – своего рода квинтэссенция сказочного сюжета: принцесса похищена драконом и спит столетним сном под его охраной. Однако история начинается там, где классическая сказка должна

завершиться; первая глава первого романа дилогии называется «Конец сказки» («Fairytale's End»). Пророчество гласит, что спасти принцессу должен принц, но ее спасителем оказывается совсем другой человек: «Дракон убит. Принцесса спасена. Есть только одна проблема: Прекрасный принц не имеет к этому никакого отношения»⁹⁰.

Уже здесь видна попытка порвать со сказочной традицией. Легенда о спасителе принцессы («Сказка о драконе», фрагменты которой Хекел включает в свой роман) известна всем и каждому в королевстве. Все знают описание мрачных леса и замка, в котором спит самая прекрасная девушка на свете. Уильям, оказавшись в тех местах, почти не узнает их: ничто не соответствует жутковатой картине, описанной в легенде. Уже на первых страницах романа Хекел сталкивает сказочную стихию, царящую в королевстве (и, добавим, воплощения которой ждет читатель), и «реальность» созданного им мира. Легенда искажает эту реальность, описывая места «вольно» [«Once Upon a Rhyme»: 32]⁹¹ – это замечает сам герой, удивленный несоответствием своих ожиданий, основанных на традиции, и реальности. Не менее неожиданными оказываются и последствия «подвигов» Уилла. Спасителем королевства оказывается он, простой фермер, а не принц, которому это было предсказано с рождения. Такого поворота событий не ожидал никто: ни сам Уилл, ни принц, ни читатель. Как мы видим, детерминизм сказочной традиции разрушается как во внутреннем пространстве произведения, так и во внешнем пространстве читательских ожиданий.

⁹⁰ Из аннотации к первому роману с сайта Goodreads. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/20957425-once-upon-a-rhyme> (дата обращения: 09.08.2021).

⁹¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Heckel J. A Fairy-tale Ending. Harper Voyager Impulse, 2015.

Дракон напал на дом Уилла, и наш герой бросился навстречу чудовищу один, без оружия. Но его отвага оказалась напрасной: дракон напоролся на вилы, которые Уилл забыл в поле, прислонив их к огородному пугалу. Героизм Уилла признают во всем королевстве, но ему и его сестре он кажется ложным, ведь на самом деле убийство дракона было случайным. Надо сказать, что это сближает Уилла с персонажами собственно фольклорной волшебной сказки, в которой триумф героя связан скорее со следованием определенным «правилам игры» сказки, чем с какими-либо качествами, выделяющими этого персонажа из толпы. И вместе с тем, как отмечает Мелетинский, герой сказки, – это «не один из тех, кто способен совершить сказочный подвиг, но единственно тот, кто может это сделать. Более того, зачастую появление героя совпадает с последней возможностью разрешения сказочного конфликта: он тот, кто “закрывает счет” всех своих предшественников»⁹². Применительно к дилогии Хекела это определение оказывается вдвойне актуальным: Уилл невольно «закрывает счет» короля, который не стал спасать свою невесту, и принца, который никак не мог найти время выполнить свое предназначение, и простой фермер становится героем сказки, спасает королевство и в конце концов становится королем.

Однако современное представление о сказке, сформированное главным образом на основе канона, создает иной горизонт читательского ожидания: мы ждем от героев сказок истинного героизма, и они начинают ждать его от самих себя, как будто их взгляд формируется таким же образом, как и представления читателя, находящегося «по другую сторону страницы». В каком-то смысле герой Хекела сродни героям эпоса, одного из высоких дистанцированных жанров по Бахтину, потомком которого является и сказка. Принц у Хекела – до определенного момента – буквально «завершен и

⁹² Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ соч. С. 87.

безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне его судьбы и положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. <...> Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, – общества (его коллектива), певца, слушателей»⁹³.

Согласно Бахтину, такое представление о герое разрушил смех, давший возможность «исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией»⁹⁴; по его мнению, так родился роман. И хотя мы не рассматриваем современные пересказы в контексте теории романа, представляется все же, что текст романного объема, написанный в XXI веке и имеющий отчетливо игровую природу, не может хотя бы отчасти не ориентироваться на такой поворотный момент в истории повествовательных жанров. Поэтому в современных пересказах, которые балансируют между жесткой условностью жанра сказки и попытками эту условность преодолеть, ирония может оказаться прекрасным инструментом такого рода «разоблачения» персонажей.

Особенно это касается мужских персонажей сказки: как мы видели выше, принцы Белоснежки и Спящей красавицы воспринимаются нами в героическом свете, хотя никаких подвигов внутри собственных сказок им

⁹³ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 476–478.

⁹⁴ Там же.

совершить не довелось. Таким образом, сама категория героизма сказочных персонажей ставится под вопрос и должна быть переосмыслена. И тот факт, что сам автор дилогии чувствует эту двусмысленность, что он сопровождает повествование постоянным метатекстуальным комментарием (в том числе и от лица своих персонажей), дает нам возможность говорить об этом тексте как о сознательной попытке анализа и совмещения разных современных тенденций трансформации сказок и делает его достойным более пристального исследовательского внимания.

Чувствуя себя обманщиком, Уилл не спешит раскрывать правду, поскольку влюбился в спасенную им принцессу. И снова традиция ставится под сомнение: всем известно, что герой должен убить дракона и разбудить девушку поцелуем настоящей любви. Здесь же причина и следствие меняются местами: Уилл, оказавшись перед трупом дракона, вспоминает легенду о принцессе, которая спит зачарованным сном, и едет за ней, собираясь даже отвезти ее к принцу, если она не проснется от его, Уилла, поцелуя.

Путь Уилла – это классическое становление героя, который с детства мечтал о подвигах, но не верил в свои силы. Даже совершая героические деяния, он приписывает их не собственной храбрости, а удаче, и чувствует, что предаст доверие короля. Ситуация усугубляется, когда в финале первой части дилогии король готов отдать ему престол за его заслуги перед королевством. Это также типичный сказочный мотив: герой получает в награду руку принцессы и престол. Однако обычно такого рода повороты сюжета имеют место в тех сказках, где нет принца.

В созданном же Хекелом Королевстве (от фр. *Royaume*) принц имеется, и прорисовка его характера представляет значительный интерес для исследователя. Учитывая особый интерес Хекела к этому персонажу, можно

предположить, что он будет изображен в относительно сочувственном духе. Это не совсем так: лишь в финале первого романа дилогии мы можем предположить, что в дальнейшем принц все же сможет спасти королевство (пусть и не так, как это было предсказано), заслужить уважение отца и любовь прекрасной девушки. В первой же части дилогии принц изображен в почти фарсовом ключе. Он повеса, говорящий с барышнями плохо сочиненными куплетами. Он не торопится исполнить свою миссию – убить дракона и спасти принцессу, – потому что потом будет должен жениться на ней, а она стала жертвой проклятия еще во времена его отца. Опять мы видим игру с традицией: прекрасного принца не пугал истинный возраст Спящей красавицы, столетний сон героини воспринимался как данность и не анализировался другими героями. Категории времени в сказке, с присущими ей «одномерностью» и «абстрактным стилем» (по Люти), не уделяется никакого внимания.

Но в романе Хекела этот сказочный мотив актуализируется, обретает внутреннее содержание и смысл. Герои – и, следовательно, читатель (Хекел не перестает менять ракурс, перемещаясь между размышлениями героев о своем предназначении и метатекстуальным анализом традиции) – начинают задаваться вопросами: как чувствует себя принц, который должен жениться на той, кто был невестой его отца? Что думает принцесса, увидев своего бывшего жениха морщинистым стариком? Чувствует ли она груз лет, которые провела во сне? И что делает принц, если не совершает подвиги и не спасает заколдованную принцессу?

Весть об убийстве дракона застаёт его в далекой башне, куда он прибыл на свидание к благородной даме с удивительно длинными волосами. Ее странное имя – Рапунцель – он никак не может запомнить. Когда слуга сообщил ему о происшествии, принц спешит во дворец. Однако выйти из

башни оказалось не так просто: дверь пара за собой заперла, а ключ погребен где-то под роскошными распущенными волосами девушки. Принц в отчаянии прыгает из окна, используя эти самые волосы в качестве троса – и безнадежно портит их. Здесь мы видим фарсовую переработку сюжета о Рапунцель: есть и башня, и волосы, и принц, но вся ситуация искажена, вывернута наизнанку. Девушка оказывается досадной помехой принцу, он буквально тонет и задыхается в колоссальном количестве ее волос, которые заполнили собой всю башню. Сказочный мотив разрушается, войдя в соприкосновение с «реальностью». Здесь он разрушается в прямом смысле, зримо – прекрасные волосы девушки не выносят попытки принца использовать их в качестве лестницы. В оригинальной сказке Рапунцель «сбрасывала вниз свои волосы» без всякого ущерба для них. Здесь же Хекел методично демонстрирует, что происходит со сказкой, если поверить ее реальностью.

Но принцу тоже не слишком повезло при падении из башни: Хекел не вводит мотив шипов, на которые с трагическими последствиями падал принц оригинальной сказки; но наш герой сильно ушибается, а потом случайно отпускает поводья лошади и ударяется головой о ветку. Эта чисто фарсовая сцена имеет продолжение: на балу разъяренная Рапунцель расцарапывает принцу лицо, и мотив шипов, не использованный ранее, снова вводится в повествование, хотя и в несколько трансформированном виде. Таким образом, оригинальная сказка в некотором роде вступает в свои права.

Принц действительно красив и очень гордится своей внешностью, но почти все время оказывается покрыт синяками и ссадинами: Хекел продолжает физически уничтожать сказочную условность. Череда нелепых событий только обостряет горе принца, который потерял все, что считал своим по праву. Его предназначение выполнил за него простой фермер.

Королевский портной оставил его ради того, чтобы подготовить к балу Уилла. Самому положению принца при дворе угрожает опасность. Король прожил жизнь, чувствуя себя трусом, потерял первую любовь, не стал спасать спящую принцессу. Поэтому он испытывает к Уиллу благодарность, которая переходит в восхищение. В то же время его собственный сын ведет себя, по его мнению, все хуже и хуже и наконец совершает предательство, за что отец лишает его прав на престол.

Сцена, в которой король отрекается от сына, является переломной. Раненого принца покидает собственный слуга, который к тому же выводит Уиллу роскошного королевского коня. Изгнанный принц уходит, и автоматически на его место заступает Уилл. В королевстве должен быть прекрасный принц, и неважно, кто скрывается за этим титулом. Более того, мы понимаем, что блеск, который окружает этот статус, не может не ударить в голову его носителю. Недостатки прекрасного принца, которые так тщательно подчеркивались в тексте, – это недостатки положения, но не того человека, который это положение занимает. Личность за сказочной функцией не имеет значения – но, когда функция отброшена, неизбежен и кризис личности персонажа.

Поэтому принц, когда его лишили пышных нарядов и возможности принимать героические позы, может стать настоящим героем, но для этого ему нужно осознать свое место в мире. В этом ему помогает встреча с Чудовищем. Это старик, который уже пережил события сказки «Красавица и чудовище» (естественно, переосмысленные) и рассказывает ее принцу. Он действительно нашел свою любовь, но она не изменила его внешности. Они с Красавицей прожили долго и счастливо всю жизнь, и Чудовище, которое под страшной шкурой осталось человеком, показало принцу пустоту имени: «Полагаю, я был Прекрасным принцем. Может, вы слышали обо мне?» <...>

“Все слышали о Прекрасном принце”. <...> “Тогда вы знаете обо мне все”. <...> “Меня называли ‘Чудовищем’, но это всего лишь имя. Это то, кем люди меня считают, но это не я. А вы – вы и правда Прекрасный принц?”» [«Happily Never After: 318】.

Но принц больше не знает, кто он: «Откуда мне знать? От меня отреклись. У меня нет ни семьи, ни друзей, ни титула, ничего. Я должен был убить дракона, но это сделал другой. Я должен был спасти принцессу, но это сделал другой. Я должен был быть великим героем, но это мне все время нужна помощь. У меня нет места, нет цели... <...> Мир не нуждается в Прекрасном принце» [«Happily Never After: 320】.

В этот момент мы впервые узнаем имя принца – до этого он именовался исключительно «Прекрасным принцем»: достаточно было одного названия его функции в сказке, которую он так и не смог выполнить. Теперь же Эдвард не может представить себе жизни вне того, что от него ожидалось: он не смог стать героем, а теперь у него нет даже права претендовать на это звание. Но и Чудовище в процессе разговора с бывшим принцем осознано, что никогда не сможет снова стать человеком – того человека, каким он был до проклятия, больше не существует. Но он прожил свою жизнь, и прожил ее счастливо, именно потому, что смог принять самого себя.

И только когда Эдвард поймет, что народ любил его за тот подвиг, который ему только суждено было свершить, а не за то, кем принц был на самом деле, он сможет жить дальше. Он отрекается от «сказочного» наследия и получает возможность выстроить собственную историю – также состоящую из элементов узнаваемых сказок. Здесь его путь неизбежно сходится с путем героини – сестры Уилла, Элизабет, – которая начинает играть эту роль потому, что изначальная героиня, спящая принцесса

Гвендолен, приняла на себя функции ведьмы и, согласно этой функции, стала преследовать беззащитную девушку, стоящую на ее пути.

Ассоциация спящей принцессы из легенды со Спящей красавицей очевидна еще до того, как герой видит девушку, и подчеркивается даже внешним видом башни, в которой она спит. Обилие диких роз является однозначным «иконографическим знаком» сказки, которая, как мы ожидаем, должна благополучно завершиться на наших глазах.

Однако в отличие от Спящей красавицы принцесса Гвендолен сама навлекла на себя проклятие, загадав несколько необдуманных желаний, которые злобная фея подслушала и исполнила слишком буквально. Гвендолен хотела заменить сестру в сердце ее жениха, стать самой известной принцессой в веках и найти настоящую любовь. Фея убила сестру принцессы, а саму ее погрузила в волшебный сон под охраной драконши. Но последнее желание оказалось слишком трудным даже для феи.

Чары сна должны были пасть от поцелуя настоящей любви. Но Уилл не любил Гвендолен, когда поцеловал ее: «Он никогда не задумывался, кем была Гвендолен сама по себе, помимо образа из легенды. Он любил идею принцессы, а не саму девушку» [«Happily Never After: 442]. Поэтому принцесса просыпается, но не до конца, проклятие не снято. Мы снова видим противоречие между функцией, заданной историей ролью и самой личностью персонажа: спаситель любит идею девушки, а не ее саму, а она, в свою очередь, ожидает спасителя, а не конкретного юношу.

Время, проведенное принцессой во сне, осмысливается Хекелом в несколько непривычном духе. Сны Спящих красавиц, независимо от того, романтические это грезы или кошмары, обычно посвящены принцам. Здесь Гвендолен сквозь забытье слышит голос драконши, который нашептывает ей знания о магии. Драконшу тоже тяготит проклятие, которое приковало ее к

принцессе – смерть на вилах стала ее освобождением. И снова, уже в который раз, сказочная традиция искажается: драконша не по своей воле похищает и стережет принцессу.

Меняя пол чудовища одновременно с уничтожением его свободной (злой) воли и делая его смерть случайной, Хекел ломает всю парадигму сюжета. Если «патриархальные» истории об убийстве дракона – вплоть до легенды о Святом Георгии – изображали борьбу двух мужских персонажей – положительного и отрицательного, героя и дракона, сил космоса и сил хаоса – за женщину, то современная переработка предсказуемо отодвигает мужчин на второй план, показывая историю женских персонажей: двух сестер-принцесс, феи и драконши. В современном пересказе меняются и знаки: драконша почти добра к своей пленнице и открывает ей путь к власти, а фея, напротив, оказывается главным и самым страшным антагонистом; герой-освободитель же оказывается попросту ложным⁹⁵.

Разбуженная Гвендолен хочет увидеть в Уилле спасителя, возлюбленного, выйти за него замуж. Но когда она узнает, что он бросил вызов дракону не ради нее, это кажется ей очередным предательством. И она решает сама завоевать свой счастливый финал: «Почему я сижу здесь одна в темноте? Мне не нужен король Руперт, или Прекрасный принц, или лорд Уильям. У меня есть собственная сила» [«Once Upon a Rhyme»: 117].

Гвендолен характеризует активная позиция, желание взять свою судьбу в свои руки, исправить ошибки прошлого. Мы видели, что это отличает и деятельных принцесс других пересказов. Но Гвендолен, которая пожелала получить счастливый финал, пока не имея на это права, изменила свою

⁹⁵ Сходным образом, но в гораздо более эпическом ключе, легенда о Святом Георгии переосмысливается и в современном фэнтези: см. Shannon S. *The Priory of the Orange Tree*. Bloomsbury Publishing, 2019.

функцию в сюжете: из пассивной героини она становится активной ведьмой, угрожающей гармонии всего мира: «Я всю жизнь ждала, что меня спасут. Я терпеливо ждала, когда мой рыцарь придет за мной и убьет дракона. А что он сделал? Он оставил меня гнить» [«Happily Never After»: 416].

Но на самом деле стремление к власти шло не от нее самой. Гвендолен довело до безумия невыполненное желание, груз вины и желание отомстить. Тени, преследующие ее, – это «эхо ее проклятого желания» [«Happily Never After»: 438]. Поэтому в финале ей дана возможность спасения. Уилл, став королем, позволяет ей осудить фею, которая исказила все ее желания и омрачила жизнь стольких людей. Он наконец способен понять ее: «Теперь я вижу, как ты страдала от руки феи, и я понимаю, как тебя искушала жажда мести тем, кто тебя подвел. Я не оправдываю твои действия, но я понимаю их» [«Happily Never After»: 446]. Понимание мотивов поступков ведьмы позволяет «очеловечить» ее в пространстве романа Хекела: она жестока не просто так, и ее злоба – следствие страданий.

Так, личность Гвендолен раскрывается не тогда, когда она играла роль сказочной принцессы, а тогда, когда она приняла на себя функцию сказочной ведьмы. Она страдает от действий других героев и, в свою очередь, заставляет страдать их, но этот путь приводит ее к искуплению прошлых грехов и возможности начать новую жизнь. Гвендолен несет наказание, но не очень тяжелое: ее изгоняют из замка и лишают титула. Это весьма характерно: она сможет наконец понять, кто она на самом деле, только перестав быть принцессой – подобно тому, как Эдвард смог это сделать, только перестав быть принцем.

Эта ситуация является трансформацией традиционного сказочного мотива (принцесса, переодетая в служанку), но также отсылает читателя и к топосу рыцарского романа. Как рыцарь, совершив ошибку, впадает в безумие

и искупает вину в простых доспехах и без герба, так и историю Гвендолен можно считать повторением этой схемы: принцесса совершила ошибку, загадав желание; весь ее сон и неистинное пробуждение было безумием; наконец, в простой одежде, она получает право проснуться. Аналогичным образом должен заслужить прощение и Эдвард.

Итак, принцесса и принц «Сказки о драконе» перестают существовать, но сама инерция сказочного мира требует, чтобы сказка завершилась, чтобы пары сказочных героев все же сформировались. Гвендолен переезжает в хижину, которая раньше принадлежала Уиллу и Лиз. Здесь начались две сказки – сказка Лиз и Эдварда, Уилла и Рапунцель (именно таким образом сформируются пары героев в финале дилогии), – здесь начнется и третья: сказка самой Гвендолен, на этот раз настоящая. Здесь ее когда-то не смогли разбудить, а теперь, спустя столько лет, разбудят. У колодца она видит лягушку – на самом деле это красивый фермер, пострадавший от рук феи, которая прокляла и саму Гвендолен. Поцелуй превратил его в человека, а ее наконец разбудил. Все герои получают свой счастливый финал – но не такой, какого можно было бы ожидать.

Сказочные мотивы, как мы видели, в дилогии Хекела переплетаются между собой, меняют местоположение в сюжете, часто почти имплицитны; но их очень много. Преследование Гвендолен (которая в этот момент перевоплощается из Спящей красавицы в злую мачеху) превращает Лиз в героиню «Белоснежки»: мы видим девушку и мрачного, молчаливого охотника в темном лесу. Героини меняются местами относительно своих функций в сюжете сказки. Лиз-Белоснежке удастся сбежать, и она оказывается у шести (sic!) гномов. Она рассказывает им свою историю, и они пишут сценарий для кукольного представления, которое больше напоминает «Золушку». Единственное, что напоминало об этой сказке до сих пор –

стеклянные туфельки, подаренные Лиз королем для бала в честь ее брата; в дальнейшем принц сможет найти Лиз с помощью одной из туфель, совсем как в оригинальной сказке: «Лиз смотрела, как гномы представляли кукольный спектакль, который почти ничем не напоминал ее с Уиллом историю. <...> Все было не так <...> но каким-то образом им удалось показать ее чувства во время бала так точно: ее ужас в начале, растущий восторг, когда она танцевала с принцем, отчаяние, когда она бежала по длинной лестнице, – что, когда занавес упал <...> она обнаружила, что плачет» [«Happily Never After: 266–267】. То, что описывает Хекел – а он описывает не само представление, но реакцию зрителя, – это то, что Нил Гейман в своем эссе о сказках назвал «радостью пантомимы». Как пишет Гейман, «самое важное заключается в том, как вы их [сказки. – М.М.] рассказываете. <...> Мы вдыхаем их. Мы знаем, что в них произойдет». И неудивительно, что в качестве примера Гейман также обращается к сказке о Золушке, своего рода сказке *par excellence*: «Золушке нужны ее уродливые сводные сестры и сцена превращения, но то, как нас подводят к этим сценам, меняется от версии к версии»⁹⁶.

Здесь же, в тексте, наполненном металитературными отсылками, Хекел позволяет своей героине увидеть со стороны собственную сказку, рассказанную по-новому. При этом нас подводят к этим сценам – описание которых мы уже читали в романе и которые были безошибочно опознаны нами как сцены из очередной версии «Золушки» – таким образом, что они кажутся нам более концентрированными, более яркими, более «абстрактными» (в том смысле, как употреблял этот термин Люти), т.е. более

⁹⁶ Gaiman N. Happily ever after // The Guardian. – 2007. – October 13. – URL: <http://www.theguardian.com/books/2007/oct/13/film.fiction> (дата обращения: 26.07.2021).

«сказочными», и сообщают нам главное – то чувство, которое неизбежно возникает, когда мы слушаем или читаем сказки.

Хекел оживляет сказку, ломая ее, акцентируя внимание на несовпадении традиции и реальности. Белый Замок должен быть идиллическим местом, но на самом деле он населен призраками прошлого; устрашающий людоед любит наблюдать за рыбками; лесные разбойники не могут придумать название для своей банды⁹⁷. Сказочные мотивы на поверку являются совсем не такими, какими мы их знаем. Иногда нас сознательно вводят в заблуждение, и тогда, к примеру, лес кажется нам совершенно «правильным», привычным сказочным локусом: «Как и леса в большинстве сказочных стран, леса Королевства были просто забиты маленьким домиками... Будь вы девочкой в красном капюшоне, беззаботно резвящейся в лесу, или красавицей с волосами цвета воронова крыла, спасающейся бегством в чащобе, куда бы вы ни пошли, домик появится у вас перед носом, как поганка ночью. Если вам повезет, это будет жилище доброжелательных ручных медведей (пусть даже немного слишком доверчивых) или дом доброй старушки, чей внук хорошо обращается с топором и всегда готов прийти на помощь...» [«Happily Never After: 331】.

Само пространство мира, в котором обитают герои Хекела, насыщено отсылками к всевозможным сказкам: «Красной Шапочке», «Белоснежке», «Трем медведям». Поэтому логично было бы предположить, что гномы, живущие в этом лесу, заставят Лиз убираться, мыть посуду и стирать, поскольку в оригинальной сказке Белоснежка занималась ведением хозяйства в их домике. Лиз, однако, проводит время, читая книги и созерцая природу.

Надо сказать, что в своем диалоге с детерминизмом и условностью сказочной традиции Хекел не полностью разрушает сказку. Он

⁹⁷ Здесь Хекел иронизирует над легендами о Робине Гуде и его веселых молодцах.

выхолащивает старые, прогнившие, потерявшие смысл для современного читателя мотивы, «реализуя» их и доводя почти до абсурда. Ирония как над персонажами, так и над ситуациями, в которых они оказываются, освежает привычные сюжеты. Но при этом Хекел не меняет саму суть сказки, он сохраняет ее форму, все то, что мы любим в каждом тексте, который начинается со слов «однажды давным-давно» и заканчивается словами «и жили они долго и счастливо». Случайность, как кажется, ломает привычный порядок вещей; но оказывается, что именно эти случайности и способствуют наилучшему разрешению всех конфликтов (что вполне отвечает природе самого жанра). Привычная для современного читателя категория настоящей любви (сказке как таковой, однако, не присущая) никуда не исчезает, но она не может возникнуть между принцем и незнакомой ему принцессой на пятьдесят лет его старше; присутствует и борьба со злом, со страшной ведьмой – но победить ее нужно прежде всего в самой себе; прекрасный принц жалок и нелеп, когда мы видим его в героической позе, но под этой маской скрывается неуверенный в себе, тонко чувствующий человек, и только когда он примет себя таким, он станет истинным героем. А героизм не всегда заключается в умелом владении мечом: гораздо важнее быть справедливым и признавать свои ошибки.

Хекел не просто играет с условностью самого жанра сказки, он также подвергает критике те тенденции, которые являются самыми частыми в современных пересказах сказок, парадоксальным образом используя многие из них одновременно. Есть тенденция при совмещении нескольких сюжетов в рамках одного произведения ставить над героями неодолимую силу сказочной традиции – Хекел делает это. Есть противоположная тенденция позволять сказочному герою выбирать свою судьбу и любовь – Хекел сам подталкивает к этому своих героев. Он одновременно оспаривает

детерминизм сказки и устанавливает детерминизм нового типа. Есть тенденция «задавания вопросов» к оригинальному сюжету для выявления слабых мест и более тщательной их проработки в пересказе – Хекел, пользуясь тем же способом, разбирает старые сюжеты на составные части, подвергает их анализу, а затем собирает заново. Хекел использует каждую из тенденций в изображении прекрасного принца: его принц смешон и жалок, жесток и расчетлив, раним и несчастен. Есть тенденция отделять титул принца от его личности: здесь только это разделение и может сделать принца настоящим героем и привести его к счастью.

На первый взгляд может показаться, что три его героини соответствуют трем тенденциям: есть «классическая принцесса» Рапунцель, трепетная и глуповатая барышня; есть Лиз, представительница самой большой группы активных и самостоятельных героинь; и есть Гвендолен, типичный случай принцессы-ведьмы. Однако все не так просто: Рапунцель, как только ее сказка «ломается», принимает роль героини активной – она готова постоять за себя и спасти подругу; Лиз, напротив, при столкновении со своими сказками (в ее случае их две – «Золушка» и «Белоснежка») теряет независимость и вынуждена полагаться на помощь гномов и принца.

Гвендолен совмещает в себе все три тенденции: она просыпается, готовясь принять роль «традиционной» принцессы; обнаружив обман, она приобретает черты ведьмы⁹⁸; но, раскаявшись, становится в меру самостоятельной героиней второго типа. Гвендолен нельзя вместить в рамки ни одной из существующих тенденций. Смешивая их, играя с ними, с читателем и с самой литературной традицией, Хекел обнажает

⁹⁸ Заметим, что ведьма в принцессе часто просыпается в тот момент, когда та становится слишком активной, желает получить свой счастливый финал, не считаясь с чувствами других. Такова Софи из «Школы Добра и Зла».

искусственность этих тенденций. В каждой героине, дает он понять, есть и мягкость и твердость; в каждой ведьме живет разочарованная принцесса; каждый принц может совершить подлость сегодня и стать героем завтра; наконец, каждая сказка может казаться знакомой, а в итоге обмануть все ожидания.

Таким образом, в сплаве старых сказок, из обрывков красных плащей и осколков стеклянных туфель, из локонов золотых волос и шипов роз творится сказка новая. Дилогия Хекела бросает в тигель разрозненные старые сказки и создает из них историю, которая вбирает в себя все предыдущие, наполняя их жизнью и новыми смыслами через несколько ироничное оживление их персонажей.

ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА СКАЗКИ В СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕСКАЗАХ СКАЗОК

2.1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ СО СКАЗОЧНЫМИ СЮЖЕТАМИ В ПЕРЕСКАЗАХ СКАЗОК

Хотя большая часть нашего материала представляет собой пересказы отдельных сказочных сюжетов, помещенные в несколько видоизмененный и расширенный художественный мир, некоторые весьма показательные тексты принадлежат другому направлению работы со сказочным материалом. В таких текстах различные – но хорошо узнаваемые – сказочные сюжеты и персонажи совмещаются автором, который выстраивает из них единое повествование – в этом случае оно чаще всего не следует за сюжетной канвой формирующих его сказок или же значительно ее расширяет. Когда автору необходимо соединить несколько сказочных сюжетов в рамках одного

произведения, его основной задачей должен стать выбор способа соотнесения этих сюжетов.

Чаще всего в качестве такого способа используется путешествие: автор отправляет героя/героиню в своего рода квест, в путь по местности, населенной персонажами разных сказок. Странствующий герой видит разные сказки в их динамике и часто способствует преодолению в них недостачи и наступлению счастливого финала; если его собственная история находится в поле того или иного сказочного сюжета, то герой благополучно «достраивает» и его. Самым типичным примером такого способа соотнесения различных сказочных сюжетов является «Бодрствующая принцесса» Э. Д. Бейкер («The Wide-Awake Princess», 2010): младшая сестра Спящей красавицы отправляется в путь, чтобы найти способ разбудить сестру и спасти все королевство. Пока она путешествует, ей удается «навести порядок» в тех сказках, героев которых она встречает. К примеру, она отпускает детей из хижины ведьмы-людоедки – таким образом в повествование вплетается сюжет «Гензеля и Гретель».

Другим – и особенно характерным – способом координирования нескольких сказочных сюжетов в рамках единого повествования является топос школы. Школа оказывается центром мира, в котором воспитывают будущих героев сказок или их детей, которые должны будут снова прожить родительскую сказку. Такой способ совмещения и организации разнородных сюжетных пластов используется, например, в романном цикле С. Чайнани «Школа Добра и Зла», а также в трилогии «Школа “Долго и счастливо”» Ш. Хейл.

Чуть более сложный случай – это случай совмещения в рамках одного общего повествования сюжетов сказок в их развитии. В данном случае мы имеем в виду такие тексты, в которых одновременно происходят события

нескольких сказок, при этом упоминающиеся сказки могут перемешиваться или влиять друг на друга. Типичным примером такого рода совмещения являются первые два романа из книжной серии Дж. Хекела «Истории о Прекрасном принце» и отчасти трилогия К. Хили «Лига принцев».

Очевидно, что во всех этих случаях на первый план выходит не столько переработка, сколько совмещение сюжетов. Задача подробного переосмысления сказочного сюжета в данном случае не стоит. Главными опознавательными элементами сказки становятся «маркеры», «знаки» того или иного сюжета. Следуя различению Э. Панофского, мы говорим о «знаках» скорее в «иконографическом» (статистически-аналитическом), нежели в «иконологическом» (интерпретационном) смысле⁹⁹, поскольку именно так – как узнаваемая, но никак не интерпретируемая единица перерабатываемого сюжета – они функционируют в рассматриваемых текстах. Они являются узнаваемыми атрибутами сказочного сюжета (скажем, для «Спящей красавицы» таким «знаком» будет веретено, для «Белоснежки» – яблоко).

Причины использования «иконографических знаков» в текстах такого типа понятны: в рамках одного произведения трудно в полной мере воспроизвести каждый сказочный сюжет, который в любом случае занимает второстепенную позицию по отношению к главному сюжету. Введение же «иконографических знаков» сказки позволяет экономными средствами немедленно восстановить в сознании читателя оригинальный сюжет, который далее может быть использован как часть «сказочного» фона повествования, но может быть и переосмыслен. Например, голова белой

⁹⁹ См. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб, 1999. С. 48–49.

лошади в таких пересказах служит единственной цели – максимально сжатым и эффективным образом дать понять читателю, что речь идет о сюжете «Гусятницы» братьев Гримм; однако очень важно, что никакими специальными смыслами этот образ в таком случае не наделяется, равно как в пересказе не разрабатываются и возможные смыслы, заложенные в этот образ в оригинальной сказке.

Если говорить о другом, возможно, более популярном, способе пересказывания – а именно, о пересказе отдельных сказок, – то на первый план выходит проблема трансформации сюжета сказки-источника. Перед авторами, которые собираются пересказать отдельно взятую сказку, стоит задача ощутимо удлинить свой текст по сравнению с оригинальным; они не могут положиться на то, что им будет достаточно материала разных узнаваемых сказок для того, чтобы создать романное повествование. Более того, им нужно следовать за сюжетом сказки-источника (а иногда – совмещать несколько версий одного известного сюжета), сохраняя его узнаваемым для читателя и при этом изменяя. Отслеживание и разгадывание модификаций знакомого сюжета, особенно характерно проявляющееся в трансформациях мелких элементов оригинальной сказки, доставляет читателям пересказов особое удовольствие.

Сюжет сказки-источника может быть трансформирован разными способами: авторы пересказов могут добавлять новые сюжетные линии, придумывать новые конфликты и переосмыслять те, которые уже заданы сюжетом, сочинять предыстории или продолжения. Наиболее продуктивным разграничением представляется деление на пересказы, которые придерживаются сюжета источника и те, которые спорят с ним. В первую группу попадают пересказы, авторы которых ставят своей целью разъяснить и дополнить известный сюжет. Условно назовем такой подход

разъясняющим. Ко второй группе же можно отнести такие пересказы, авторы которых в чем-то не соглашаются с традиционным сюжетом и задаются целью показать, как история развивалась «на самом деле». Такой поход мы с некоторой долей условности назовем подменяющим. Это деление искусственно, но представляется нам полезным для того, чтобы более логично структурировать объемный и не изучавшийся ранее материал. Деление не является также и абсолютным: оба подхода могут встречаться в творчестве одного автора, и иногда даже совмещаться в рамках одного пересказа.

Следует также оговориться, что сосредоточенность автора на трансформации сюжета не только не мешает, но часто способствует видоизменению системы персонажей. Более того, модификация персонажей и их мотивировок часто является ключом к прочтению традиционной сказки «в ином духе» – т.е. к подменяющему пересказу. В данном разделе нам бы хотелось рассмотреть способы трансформации сюжетных схем отдельно взятых сказок; видоизменения, внесенные автором в систему персонажей, мы будем упоминать только в тех случаях, когда эти видоизменения оказывают ощутимое влияние на сюжет пересказа.

Автор, берущийся пересказывать ту или иную сказку, в любом случае сталкивается с необходимостью расширить и углубить лапидарный сюжет источника, добавив к нему разнообразные подробности, описания и разъяснения. Но в случае разъясняющего пересказа такие добавления служат также утверждению оригинального сказочного сюжета. События объясняются, но смысл этих событий и их роль в сюжете не меняется; полного пересмотра сюжета не происходит.

На первый взгляд, может показаться странной необходимостью объяснять что-либо в знакомом сюжете. Сюжет сказки, смысл которого

уходит корнями в древность, в сферу ритуала и мифа, хотя и известен, но мало понятен современному человеку, а потому его необходимо пересмотреть, объяснить, руководствуясь логикой современной культуры. Автор, берущийся пересказать тот или иной сюжет, смотрит на него с точки зрения сегодняшних представлений, а потому часто полагает его загадочным; новое повествование призвано ответить на потенциальные вопросы. Об этом пишет В. В. Вельде в предисловии к сборнику коротких пересказов сказки братьев Гримм «Проблема Румпельштильцхена» («The Rumpelstiltskin Problem», 2013): «Нам не объяснили, как мельник смог поговорить с королем или почему он решил сказать именно это»; «Вот человек, который может спрясть золото из соломы, которой заполнена комната. Зачем ему ее маленькое золотое колечко?»¹⁰⁰.

Это рассуждение – типичный пример простодушной логики, которая становится инструментом развертывания сказочных метафор, а в итоге – переосмысления всего знакомого сюжета в пересказах. Такой взгляд на сюжет сказки диктует и желание показать события так, как они якобы происходили на самом деле. Эта логика сродни логике мюнхенской машинистки Т. Манна, которая, перепечатав первую часть цикла об Иосифе, воскликнула: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле!». Сам Манн, описывая начало работы над циклом, ссылаясь на Гете, который в юности хотел пересказать ту же историю, которая казалась ему «свежей» и «безыскусственной», но «чересчур короткой», так что у него возникло искушение изложить ее «подробнее, дорисовав все детали». Манн подхватывает высказывание Гете, поясняя, что «разработать до мелочей

¹⁰⁰ Vande Velde V. The Rumpelstiltskin Problem. HMN Books for Young Readers, 2013. P. 7; 8.

изложенное вкратце» означает «точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное...»¹⁰¹.

Желание «претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе» характерно для многих авторов разъясняющих пересказов. Задавая себе вопросы, автор пересказа может нащупать линию, которой сможет придерживаться, разворачивая сказочный сюжет в романное повествование. Дж. Д. Джордж, например, в одном из интервью рассказывала об истории создания «Стеклянной принцессы» («Princess of Glass», 2010), пересказа «Золушки»: «Когда я работала над «Принцессой полночного бала» [«Princess of the Midnight Ball», 2009, пересказ «Стоптаных туфельек». – М.М.], я говорила, что не могу представить ничего хуже, чем танцевать всю ночь, пока не стопчутся туфли. Затем мне пришло в голову, что танцевать в стеклянных туфельках, наверно, так же плохо: будет ли стекло гнуться? Что, если туфли разобьются и порежут вам ногу?»¹⁰².

Так, авторы пересказов ведут спор с самой формой сказки, которую швейцарский исследователь М. Люти называл «базовой». В своем труде «Европейская народная сказка: форма и природа» Люти предложил такую интерпретацию народной сказки, «задача которой – установить существенные законы жанра». Он выделяет пять категорий «базовой формы» сказки: «одномерность», «отсутствие глубины», «абстрактный стиль», «изолированность» и «универсальная взаимосвязанность», «сублимация» и «всеохватность» (или даже «все-включенность», «all-inclusiveness»)¹⁰³.

¹⁰¹ Манн Т. Доклад по случаю вручения Нобелевской премии (1942) // Собр. соч. Т. 9. М., 1960. С. 175.

¹⁰² George J. D. Princess of Glass. Bloomsbury USA Childrens, 2011. P. 2.

¹⁰³ На эти категории и попытки их преодоления применительно к пересказам сказок в своих трудах обращает внимание К. Баккилега, однако она рассматривает их не в жанровом, а, скорее, в структуралистском аспекте и в качестве инструментов репродукции «социального проекта» (Postmodern Fairy Tales, P. 9). Кроме того, ее в большей степени

Разумеется, большая часть сказок-источников современных пересказов известна по литературным источникам, а эти категории кажутся не вполне к ним приложимыми. Однако представляется, что и в них «базовая форма» жанра до определенной степени сохраняется. Даже в сказках Ш. Перро галантность стиля и присущая автору ирония не затмевают некоторые сущностные особенности жанра.

Применительно к трансформациям сюжета более всего нас будут интересовать две категории: «одномерность» и «абстрактный стиль». Может показаться, что эти категории имеют больше отношения к стилистике сказки, а не к ее структуре; однако, как мы увидим ниже, одно почти неотделимо от другого. «Одномерность» сказки, по Люти, заключается в неразличении мира людей и потустороннего, волшебного мира. Герой не испытывает ни удивления, ни сомнений, ни страха при встрече с потусторонним миром, его не занимают ни его законы, ни причины проклятий, ни природа волшебства, царящего в этом мире. Так, Золушка не удивляется появлению феи-крестной и не задумывается о механике превращения тыквы в карету. Как остроумно замечает Люти, «[Г]ерой народной сказки действует, и у нет ни времени, ни необходимого склада характера, чтобы интересоваться тайнами окружающего его мира»¹⁰⁴.

Эта «одномерность» пространства сказки приводит к формированию особого «абстрактного стиля», характерного для жанра. Сказка не пытается воссоздать объемный, реалистичный мир, в ней ничего не описывается. Народная сказка, следуя «истинной эпической технике»¹⁰⁵, только называет. В этом ее отличие от литературной сказки: Ш. Перро и даже братья Гримм

интересуют более ранние тексты, возникшие на постмодернистском этапе переработок сказочных сюжетов.

¹⁰⁴ Lüthi M. The European Folktale. P. 7.

¹⁰⁵ Ibid. P. 25.

часто включали в свои сказки описания, перебивающие ритм повествования, но эти отдельные описания не дают возможности выстроить картину мира целиком; это лишь частичная модификация жесткой жанровой структуры. Вообще же присущая сказке динамичность не оставляет в повествовании места для длинных описаний, и упоминается лишь то, что важно для стремительного развития сказочного сюжета. В сказке, как полагает Люти, все становится «ригиднее»: от мелких деталей до структуры сюжета, в котором «узкая линия»¹⁰⁶ основного сюжета поддерживается за счет множественности линейно расположенных эпизодов.

Именно эти категории жанра почти невозможно воспроизвести в современных пересказах, ориентированных на романную форму. В современном романе герой должен иметь внутреннюю мотивировку¹⁰⁷; мир, в котором он обитает и по которому он путешествует, должен быть изображен со всеми возможными подробностями; должны присутствовать и другие персонажи со своими историями и переживаниями. Как мы видим, даже перед автором разъясняющего пересказа стоит довольно нелегкая задача – сам материал оказывает ему сопротивление.

Приведем несколько примеров разъясняющих пересказов. В упомянутой выше «Принцессе полночного бала» (первая часть трилогии «Принцессы Вестфалина» / «The Princesses of Westfalin», 2009–2012) перед Дж. Д. Джордж стоит задача разъяснить довольно специфический сюжет сказки и его сложную символику. В сказке-источнике – «Стоптаных туфельках» братьев Гримм – не объясняются ни условия проклятия, тяготеющего над принцами, ни причины, по которым принцессы каждую

¹⁰⁶ Ibid. P. 34.

¹⁰⁷ М. Николаева считает мотивацию героя и возможность ее изменения одной из основных категорий, отличающих сказку от фэнтези. См. Nikolajeva M. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern // *Marvels & Tales*. – 2003. – Vol. 17, No. 1.

ночь спускаются в подземный мир танцевать с ними. В пересказе сохраняются все элементы оригинальной сказки: двенадцать пар стоптанных туфельек каждое утро, запертая комната, серебряный лес, принцы, которых казнят, если им не удастся разгадать тайну. Но меняется отношение к происходящему самих принцесс: в «Стоптанных туфельках» они ходили на встречу с принцами по собственному желанию, в «Принцессе полночного бала» на них наложено проклятие. Из развлечения ночные танцы становятся роком, страшной повинностью.

Поскольку никакой предыстории у братьев Гримм нет, то для разъяснения сказочного сюжета автору приходится ввести новую сюжетную линию. В пересказе образ серебряного леса, ведущего к подземному замку, наделяется символическим смыслом: когда-то королева, изначально подпавшая под проклятие колдуна, бросила на берегу озера серебряный нательный крестик, надеясь, что в будущем он защитит ее дочерей. Из креста вырос лес, и серебряной веткой можно сразить даже самое могущественное существо – с ее помощью герои и одерживают победу.

В пересказе сказки Андерсена «Принцесса на горошине», романе «Глаза цвета фиалок» Д. Виге, мы видим другой подход. Здесь мы сталкиваемся не столько с расширением и попыткой углубления оригинального сюжета, сколько с насыщением этого сюжета новым смыслом. Этот смысл, однако, не противоречит смыслу сказки-источника. Если у Андерсена необходимо было лишь выяснить, настоящая ли принцесса пришла в замок, то здесь король с королевой хотят не столько женить сына на настоящей принцессе, сколько выбрать ему невесту, достойную своего будущего положения. Таким образом, на первый план выдвигается не физическая чувствительность предполагаемой избранницы принца, но ее

внутренние качества: в пересказе андерсеновская идея становится гораздо более отчетливой, но и упрощается, будучи проговорена автором пересказа.

Как мы видели, чаще всего в разъясняющий пересказ вводится дополнительная сюжетная линия, которая заполняет «пробелы» сказочного сюжета и вносит недостающие мотивировки в действия персонажей, способствующие движению этого сюжета. Это делается для того, чтобы растолковать читателю неочевидные элементы сказки-источника. Здесь, впрочем, следует оговориться: авторы, выбирающие этот подход, редко ставят своей задачей *понять* смысл оригинала и сделать его более внятным в своем пересказе; чаще всего речь идет о неявной подмене смысла или о насыщении оригинального сюжета современными смыслами.

В подменяющем пересказе, напротив, подмена смысла становится явной. Сказочный сюжет полностью перерабатывается, хотя некие заданные им константы все же сохраняются, чтобы внешне сюжет остался узнаваемым. Такие пересказы часто эксплуатируют оригинальный сюжет даже более интенсивно, чем разъясняющие пересказы, но с иной целью: обмануть читательские ожидания, рассказать совсем другую историю вместо знакомой. Главный отличительный признак таких пересказов – смена знаков, при которой герои, которых мы привыкли считать положительными, оказываются злодеями, и наоборот.

К примеру, в «Принцессе полночного бала» к сюжету сказки-источника добавляются обстоятельства, которые бросают на него иной свет; но сюжет в целом не изменяется, он просто становится более пространным. Во второй книге серии Джордж, в романе «Стеклянная принцесса», сюжет «Золушки», напротив, претерпевает кардинальные изменения: фея-крестная оказывается жестокой ведьмой (отсюда – неоднозначный подарок: бальные туфельки, сделанные из стекла), а сама Золушка – не скромной, трудолюбивой

девушкой, а озлобленной на весь мир нерадивой служанкой, ухватившейся за шанс попасть на бал.

Часто подменяющие пересказы представляют собой «истинные истории» сказочных героинь, рассказанные ими самими. Например, аннотация к роману К. С. Хилтон «Меня зовут Рапунцель» («My Name in Rapunzel», 2013) гласит: «Мою сказку рассказывали снова и снова, и я слышала каждую из них. Если не считать упоминания моих волос, я с трудом узнаю эти жалкие переложения. Запутанные версии, рассчитанные на то, чтобы рассмешить детей... но дети не смеялись бы, если бы знали настоящую историю. Это не их вина. Они не знали правды. Никто не знал. Меня зовут Рапунцель. Я расскажу вам мою историю. Я расскажу вам правду»¹⁰⁸. Надо отметить, что пересказы такого рода редко подразумевают постмодернистскую иронию по отношению к оригиналу – напротив, можно сказать, что подход к источнику оказывается почти антимодернистским: сказочный сюжет пересказывается вполне серьезно.

Как правило, авторы подменяющих пересказов берут из оригинального сюжета «иконографические знаки» того или иного сюжета. Для этого типа пересказа сохранение образности оригинала оказывается еще более важным, чем для разъясняющего пересказа: автор свободен переосмыслить события сказки-источника, но благодаря этим «иконографическим знакам» связь с ней всегда будет имплицитно присутствовать.

Итак, в то время как разъясняющий пересказ тяготеет к полному сохранению сюжета оригинальной сказки (при этом «пробелы» заполняются новыми сюжетными линиями), подменяющий пересказ, напротив, вступает в

¹⁰⁸ См. аннотацию к роману на сайте Goodreads. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/13641748-my-name-is-rapunzel> (дата обращения: 26.07.2021).

своеобразную борьбу с сюжетом сказки, ощутимо его видоизменяя. В обоих случаях наиболее важным изменением, требующим особенно пристального исследовательского внимания, является переход от «абстрактного», лапидарного стиля сказки, описанного Люти, к иному, гораздо более пространному типу повествования.

2.2. ROMANCE КАК МОДУС ПЕРЕСКАЗА СКАЗКИ

Уже романский объем рассматриваемых нами текстов дает возможность анализировать современные пересказы с точки зрения их взаимодействия с той разновидностью романа, которая по-английски обозначается словом *novel*. Тщательное выстраивание сюжета, прописывание психологических характеристик персонажей и построение художественного мира, характерные для современных пересказов сказок, безусловно, сближают их с романом, но тенденция жанра к тому, чтобы «придавать воображаемому формальные гарантии действительного»¹⁰⁹, «кажущейся фактичности»¹¹⁰ – словом, к реалистичности – не вполне соотнобразует с интересующим нас материалом. Гораздо более логичным нам кажется рассматривать современные пересказы классических сказок – пространные произведения откровенно нереалистического свойства, явно ориентированные на древнюю, вышедшую из мифа структуру, – в контексте *romance*, понимая этот термин в том значении, которое придавали ему поздневикторианские английские критики и Н. Фрай.

¹⁰⁹ Bradbury M. *Novel* // The Routledge Dictionary of Literary Terms / ed. Peter Childs and Roger Fowler. London and New York, 2006. P. 157–159.

¹¹⁰ Bigsby C. W. E. *Romance* // The Routledge Dictionary of Literary Terms / ed. Peter Childs and Roger Fowler. London and New York, 2006. P. 208.

Отметим сразу, что этот термин до сих пор так и не получил адекватного русского перевода. В существующем русском переводе фрагмента «Анатомии критики» Фрая («Anatomy of Criticism», 1957) – важнейшего и наиболее полного исследования *romance* на сегодняшний день – термин последовательно переводится как «сказание»¹¹¹. Мы бы, однако, предпочли использовать английское слово, отсылающее также и к более новому пласту литературы.

Изначально, в Средние века, так обозначались все тексты, прозаические и поэтические, написанные на народных языках, – в противоположность текстам на латыни. Со временем, однако, форма произведения отодвинулась на второй план, а жанроопределяющим (хотя и несколько расплывчатым) критерием стало содержание. Чаще всего к категории *romance* относили произведения, в которых описывались явно вымышленные, фантастические миры «идеальной любви и рыцарских приключений»¹¹², поэтому она легко объединяла тексты Чосера, Мэлори, Сидни и Спенсера. Об эстетической ценности *romance* в 1762 году писал Хёрд: «[Д]ух рыцарства вспыхнул ярким огнем и скоро догорел, но дух рыцарского романа, зажженного от него, горел долго и продолжал светить и греть в более поздние и утонченные века»¹¹³.

Впрочем, единого мнения по поводу жанра не существовало, как не было и его точного определения. Как отмечает Бафкин, в Англии XVII – начала XVIII века термин употреблялся по отношению к любому достаточно длинному литературному произведению, но к середине XVIII века

¹¹¹ Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. Перевод по изд.: Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1967. Сверен В. М. Толмачевым. С. 232–480.

¹¹² Bigsby C. W. E. Op. cit. P. 208.

¹¹³ Цит. по: Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: автореф. дис. ... д-ра фил. наук. СПб, 2009.

полностью вытеснился в этом значении термином «роман» (*novel*), хотя споры по поводу различий между *novel* и *romance* не угасали. В более поздний период термин стал употребляться ретроспективно, одновременно для повышения статуса жанра и для описания явлений, находившихся на периферии литературного процесса: в XIX веке к *romance* относили и «Одиссею», и «Книгу тысячи и одной ночи». Тогда же интерес к современным проявлениям «романтического эпоса»¹¹⁴, т.н. «нового» *romance* – начавшегося с романов В. Скотта, сохраняющих общую жанровую установку на некоторую нереалистичность и идеалистичность, а также живой интерес к сюжету, – возник вновь, приведя к концу века к «возрождению *romance*» («*romance revival*», курсив наш. – М.М.)¹¹⁵. Будучи «самой популярной литературной формой *fin-de-siècle*»¹¹⁶, *romance*, тем не менее, не признавался критиками: в литературе царил реализм – и, соответственно, роман.

Важнейшим для нас периодом интереса к жанру являются 80–90-е гг. XIX века, когда спор о реализме в литературе и об «искусстве художественного повествования в прозе»¹¹⁷ приобрел трансатлантические масштабы, и две линии пространного прозаического повествования разошлись окончательно. Э. Лэнг – английский издатель и популяризатор литературных сказок, знаток фольклора и антропологии и едва ли не «самый

¹¹⁴ Bufkin S. “The true and stirring stuff of which Romance is born”: Dark Princess and the revolutionary potential of literary form // *Journal of Modern Literature*. – 2013. – Vol. 36, No. 4. P. 63; 64.

¹¹⁵ См., например, Parfect R. *Romances of Nationhood: Ford and the Adventure Story Tradition* // *International Ford Madox Ford Studies*. – 2006. – Vol. 5. P. 38.

¹¹⁶ Ferguson C. *Language, Science and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle: The Brutal Tongue*. Aldershot: Ashgate, 2006. P. 54.

¹¹⁷ Stevenson R. L. *A Humble Remonstrance* // *Memories and Portraits*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1895. P. 277.

авторитетный критик двух последних десятилетий XIX века»¹¹⁸ – сравнил эту полемику со старым спором о двух сторонах щита, серебряной и золотой: «изучение нравов и характеров, с одной стороны; с другой, описание приключений, упоение романтическим повествованием». В этой «новой Битве книг» одна сторона утверждает, что сущность литературы – в «детальных, мельчайших описаниях жизни как она проживается, с тщательным углублением в ее самые омерзительные формы», другая же ставит по главу угла сюжет, это – «сторонники истории ради истории». Лэнг считает, что эти способы повествования не должны враждовать, что интерес к деталям жизни не исключает захватывающего сюжета и что «сомнения бостонской старой девы», описанные одним гением, могут быть интересны так же, как и «сражение между крокодилом и катавампусом»¹¹⁹, описанное другим. Однако сам критик встает на сторону *romance* (и катавампуса), понимая возрождение «вирильного»¹²⁰ жанра *romance* (книг представителей т.н. «нового» *romance*, в особенности Стивенсона и Хаггарда) как освобождение от стерильных тенденций декаданса (в частности, романов Г. Джеймса¹²¹).

Интересующая нас в данной работе часть спора, который Лэнг подытожил в 1887 году, происходила на страницах британского журнала «Лонгмен» («Longman's Magazine» – в том же издательстве Лэнг издавал свои «разноцветные» книги сказок) в начале 1880-х гг. Характерным

¹¹⁸ Weintraub J. Andrew Lang: Critic of Romance // English Literature in Transition, 1880–1920. – 1975. – Vol. 18, No. 1. P. 5.

¹¹⁹ Lang A. Realism and romance // The Contemporary Review. – 1887. – Vol. LII. July-Dec. P. 684; 683; 684; 689; 693.

¹²⁰ О гендерных предпосылках «возрождения *romance*» см., Fraser R. Victorian Quest Romance: Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle. Plymouth, 1998.

¹²¹ См. Reid J. 'King Romance' in 'Longman's Magazine': Andrew Lang and Literary Populism // Victorian Periodicals Review. – 2011. – Vol. 44, No. 4. P. 358

образом, в первом же номере журнала появилось – по рекомендации Лэнга – эссе Р. Л. Стивенсона в защиту *romance* («A Gossip on Romance»¹²², 1882).

В этом эссе Стивенсон называет *romance* «поэзией случая» («the poetry of circumstance») и ставит случай, происшествие (*incident*) во главу угла жанра. И в жизни, и в литературе, пишет Стивенсон, интерес может иногда обращаться не на то, «что человеку следует хотеть сделать, но на то, как ему удастся это сделать; не на страстные движения и колебания сознания, но на проблемы тела и практического ума» – на «чистое приключение на открытом воздухе». Стивенсон обвиняет современников в том, что на случай они смотрят свысока, сохраняя свое восхищение и похвалу исключительно для «звона чайных ложек и произношения викария»¹²³. Он полагает, жанр книги обуславливается читательской реакцией на описание происшествия, а не персонажа: «Случается что-то, что мы хотели бы, что бы случилось с нами... Тогда мы забываем о персонажах; тогда мы оттесняем героя в сторону; тогда мы сами погружаемся в историю и купаемся в свежем опыте; и тогда, и только тогда, мы говорим, что читали *romance*». *Romance*, по Стивенсону, состоит из «сцен, создающих эпохи»; задача жанра – «повиноваться идеальному закону мечты», когда «все случайности в истории отвечают одна другой, как ноты в музыке»¹²⁴.

25 апреля 1884 года У. Безант прочел лекцию об «искусстве прозы» («The Art of Fiction»), которая очень быстро была опубликована и в Англии, и в Америке¹²⁵ и вызвала мощный критический резонанс. Осенью того же года

¹²² Иногда название эссе переводится как «Досужий разговор о романе», но во избежание терминологической путаницы нам не хотелось бы им пользоваться.

¹²³ Stevenson R. L. A Gossip on Romance // *Memories and Portraits*. New York: Charles Scribner's Sons, 1895. P. 250; 251; 258.

¹²⁴ Stevenson R. L. A Gossip on Romance. P. 268; 256; 255; 256. Курсив наш. – М.М.

¹²⁵ См. Davidson R. James' "The Art of Fiction" in Critical Context // *American Literary Realism*. – 2004. – Vol. 36, No. 2. P. 121. Более подробно о полемике см. Spilka M. Henry

в «Лонгмене» было опубликовано эссе Г. Джеймса «Искусство прозы» («The Art of Fiction»), озаглавленное так же, как лекция Безанта, а в зимнем номере был напечатан ответ Джеймсу – снова принадлежащий перу Стивенсона.

Эссе Джеймса является центральным для понимания его собственной концепции литературного творчества; в данном случае нас будет интересовать исключительно его вклад в спор о *romance*¹²⁶. Собственно говоря, писатель вообще не признает необходимости разграничения романа и *romance*, считая его сугубо искусственным, но не признает и приключение – основу *romance* в видении Стивенсона и Лэнга. По Джеймсу, литература должна выражать «живое чувство реальности», поскольку «единственная причина существования романа – это соперничество с жизнью». В таком контексте для Джеймса не существует и приключения, поскольку «для бостонской нимфы [отсылка к тексту самого Джеймса, упомянутый Безантом в его лекции; на эту же «нимфу» ссылался впоследствии и Лэнг. – М.М.] отвергнуть английского герцога – приключение лишь чуть менее волнующее, чем для английского герцога – быть отвергнутым бостонской нимфой»¹²⁷.

В ответе на «очаровательное эссе г-на Джеймса» Стивенсон, «Остров сокровищ» которого Джеймс упоминал в своем разборе, утверждает, что искусство в принципе не может соперничать с жизнью, но способы, которыми произведение искусства – по его определению, «ясное, завершенное, замкнутое, разумное, текучее и выхолощенное» – может передавать «чудовищную, бесконечную, нелогичную, обрывистую и

James and Walter Besant: 'The Art of Fiction' Controversy // Novel: A Forum on Fiction. – 1973. – Vol. 6, No. 2.

¹²⁶ Подробнее о споре о *romance* на американской почве см. Bufkin S. Op. cit.

¹²⁷ James H. The Art of Fiction // Longman's Magazine. – 1884. – No. 4. – URL: <https://public.wsu.edu/~campbell/damlit/artfiction.html> (дата обращения: 26.07.2021). Подчеркивание наше. – М.М.

пронизывающую»¹²⁸ жизнь, различны. Если *romance*, «роман приключения» (Стивенсон также называет его «*novel of adventure*»), представляет персонажей постольку, поскольку этого требует сюжет, то роман джеймсовского типа, т.е., по Стивенсону, «роман характера» («*novel of character*»), напротив, вообще не предполагает связности сюжета, поскольку сосредоточен на нравах и характерах.

Приключение, таким образом, оказывается важнейшим отличительным элементом *romance*, фактически его жанроопределяющей составляющей (применительно к этому периоду допустимо говорить о *romance* как о жанре, поскольку так воспринимали его сами критики и писатели); однако горячность споров вокруг этого типа повествования все же не привела к его однозначной дефиниции. Описывая вкусы любителей *romance*, Лэнг упоминает истории о «сокрушительных ударах, о спасении дев в беде, об “убийствах мрачных и великих”, о волшебниках и принцессах, о странствиях по затерянным землям фей»¹²⁹. Как пишет А. Ванинская, эти типы сюжетов соотносятся с категориями современной жанровой литературы: с «триллерами, женскими любовными романами, детективами и фэнтези»¹³⁰, – которые принято считать новейшей реинкарнацией *romance*. Сближение с фэнтези и, через этот жанр, с предшествующей традицией английской литературной и авторской сказки будет рассмотрено в третьей главе нашей работы; в данный же момент следует сосредоточиться на вопросе соотношения *romance* и сказки.

¹²⁸ Stevenson R. L. A Humble Remonstrance. P. 285.

¹²⁹ Lang A. Realism and romance. P. 684–685.

¹³⁰ Vaninskaya A. Op. cit. P. 65.

На первый взгляд может показаться, что *romance* – эта «позднекультурная» форма, «изысканная и эстетически осознанная»¹³¹ – не имеет ничего общего с народной и даже литературной сказкой. Однако Ванинская отмечает, что *romance* «разделяет многие формальные характеристики народной сказки»¹³². Это сходство замечали и поздневикторианские критики: Лэнг прямо относил салонные французские сказки к *romance*, перечисляя в ряду своих детских воспоминаний о жанре «[в]незапное появление Белой Кошки в виде королевы после того, как ей отрубили голову, дьявольская злоба Желтого карлика, странное пирожное из крокодильих яиц и просяной муки, которое мать принцессы Фрутиллы испекла для Феи пустыни»¹³³, все – из сказок мадам д’Онуа, которые Лэнг впоследствии включит уже в свою первую, Голубую, книгу сказок («The Blue Fairy Book», 1889). Близость *romance* к сказке была очевидна и противникам жанра, утверждавшим, что произведения Хаггарда «в конце концов займут полагающееся им место вместе с хрониками о Синей Бороде, Золушке и Джеке – убийце великанов»¹³⁴.

Хотя принято считать, что *romance* не поддается «адекватному определению»¹³⁵, большой шаг в эту сторону был сделан Д. Брюэром. Согласно Брюэру, *romance* является «полной противоположностью

¹³¹ Ibid. P. 57.

¹³² Ibid.

¹³³ Lang A. *Adventures Among Books* // *Adventures Among Books*. Longmans, Green and Co, 1912. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1994/1994-h/1994-h.htm> (дата обращения 26.07.2021). В переводе мы опирались на пер. Ю.Я. Яхниной (Д’Онуа М.-К. Кабинет фей. М. 2015), однако сохранили имя принцессы, названное Лэнгом, но исчезнувшее из русского перевода.

¹³⁴ Vaninskaya A. Op. cit. P. 68.

¹³⁵ Saunders C. Introduction / Corinne Saunders // *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary* / ed. C. Saunders. Oxford: Blackwell, 2004. P. 2.

трагедии»¹³⁶. В отличие от эпоса, *romance* «сосредоточен на индивидуальном, хотя общественное и частное часто воссоединяются в счастливом финале, и социальная ответственность восстанавливается»¹³⁷. На это представление мы и будем ориентироваться в нашей работе. Его сходство с приведенными выше определениями сказки очевидно; само содержание *romance* – «светское, но с заметной символической подоплекой»¹³⁸ – также сближает его со сказкой. Вполне логично, что и труды самого Брюэра достраивают и совмещают подходы В. Проппа и Н. Фрая: он рассматривает *romance* как историю инициации, повествование о «взрослении, отделении от семьи и возвращении в нее»¹³⁹, тем самым структурно сближая ее со сказкой¹⁴⁰.

Н. Фрай в «Анатомии критики» понимает *romance* не как жанр, а как «модус» и «миф», рассматривая его в контексте исторической и архетипической критики соответственно. Оба термина он употребляет в аристотелевском смысле: модус (*mode*) произведения выводится, исходя из предложенных в «Поэтике» Аристотеля характеристик героя, его «способности к действию». Герой литературы «романтического модуса», т.е. *romance*, «превосходит людей и свое окружение по степени». Его поступки «чудесны, но сам он изображается человеком», а окружающий его мир – это мир, где «действие обычных законов природы отчасти приостановлено; чудеса доблести и стойкости, несвойственные нам, естественны для него, а

¹³⁶ Цит. по: Vaninskaya A. Op. cit. P. 57.

¹³⁷ Vaninskaya A. Op. cit. P. 58.

¹³⁸ Цит. по: Vaninskaya A. Op. cit. P. 57.

¹³⁹ Saunders C. Op. cit. P. 3.

¹⁴⁰ Подробнее см. Brewer D. *Symbolic Stories: Traditional Narratives of the Family Drama in English Literature*. Rowman & Littlefield, 1980. О прочих – культурно-антропологических, мифологических и психоаналитических – подходах к *romance* см. Saunders C. Op. cit.; историко-миметический подход представлен, главным образом, Ауэрбахом.

заколдованное оружие, говорящие животные, страшные ведьмы, великаны и чудодейственные талисманы перестают нарушать законы правдоподобия»¹⁴¹.

При такой трактовке модуса *romance* круг текстов, подпадающих под это определение, ассоциируется в первую очередь с «легендами, сказками, Märchen и их литературными вариантами и производными»¹⁴², т.е. наследует мифу. Как отмечает Сарджент, *romance*, являясь, по Фраю, «образным повествованием со счастливым финалом»¹⁴³, занимает место между мифологией, с одной стороны, и реалистическими текстами, с другой.

Такая широта материала, тем не менее, не помешала Фраю дать и «неисторическое», «архетипическое» определение *romance* как мифа, т.е. как «жанровой повествовательной формы»¹⁴⁴. Представление Фрая о «мифе» объединяет аристотелевский термин «mythos» – в значении «фабула» – с идеей Фрейзера о соответствии фаз сезонного цикла конкретным ритуалам, из которой канадский критик вывел не только определенные мифы, но и «архетипические формы литературы: сюжеты, темы и жанры»¹⁴⁵. С летним ритуалом, по его теории, соотносится *romance*, «миф лета», повествующий о «путешествии героя, свадьбе, посещении рая, об обретении героем сакрального знания или волшебного предмета»¹⁴⁶.

Как «миф лета», *romance* ведет «от состояния порядка через мрак, зиму и смерть к возрождению, новому порядку и взрослению»¹⁴⁷. «Жанровый сюжет»¹⁴⁸, т.е. структура *romance*, ограничивается довольно небольшим

¹⁴¹ Фрай Н. Указ соч. С. 232–233.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Sargent B. N. Op. cit. P. 434.

¹⁴⁴ Saunders C. Op. cit. P. 2.

¹⁴⁵ Турышева О.Н. Мифокритическая герменевтика // Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие. М., 2012. С. 69.

¹⁴⁶ Турышева О.Н. Указ. соч. С. 65.

¹⁴⁷ Saunders C. Op. cit. P. 3.

¹⁴⁸ Ibid.

набором повторяющихся формул: «квест, решение задачи, опасность-и-спасение и особенно спуск-и-восхождение»¹⁴⁹. Циклическое движение героя: «погружение в ночной мир и возвращение в идиллический мир»¹⁵⁰ – это фундаментальная структура большинства произведений *romance*. Эта сосредоточенность на герое не случайна, поскольку в *romance* миф оказывается «смещен в направлении человека»¹⁵¹. В этом «светском», антропоцентрическом письме (так назван отдельный сборник эссе Фрая о *romance*: «The Secular Scripture», 1976), тем не менее, очень сильна тенденция к идеализации – в отличие от письма реалистического (свойственного роману как таковому).

Идеализация проявляется и на уровне системы персонажей и конфликта, и на уровне восприятия: поскольку *romance*, по Фраю, – это литературная форма, находящаяся ближе всего к «грезам об исполнении желаний», то она характеризуется ностальгичностью, стремлением к воображаемому Золотому веку. С другой стороны, «идеальна» и внутренняя структура *romance*: его базовой, «архетипической» темой является конфликт, его основа – «последовательность удивительных приключений»¹⁵².

Мы будем ориентироваться на эти определения, рассматривая наш материал как родственный форме *novel*, но выдержанный в модусе *romance*. Наша гипотеза заключается в том, что генетическая, структурная и тематическая близость сказки и *romance*, а также *romance* и фэнтези диктует определенные пути развития и усложнения сюжетов. Нам хотелось бы рассмотреть, каким образом современные авторы достраивают сюжеты

¹⁴⁹ Sargent B. N. Op. cit. P. 434.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Цит. по: Saunders C. Op. cit. P. 2.

¹⁵² Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton and Oxford, 2000. P. 192.

сказок-источников, ориентируясь на законы модуса *romance*, как именно модус раздвигает узкие границы сюжета, заданного сказкой-источником.

Следует, однако, иметь в виду следующее: несмотря на светский характер, *romance* тесно связан с мифологическим циклом и символизирует древнюю победу «плодородия над бесплодной землей». И как плодородие означает «еду и питье, хлеб и вино, плоть и кровь, соединение мужчины и женщины»¹⁵³, так и все производные *romance*, как бы иронично они не подавались¹⁵⁴ и как бы далеко ни зашли в желании соответствовать современной (в нашем случае, феминистской) повестке, вряд ли могут окончательно отторгнуть константы «мифа лета».

Характерная для пересказов сказок тенденция объяснять старый сюжет фактически оказывается затейливым литературным упражнением, требующим от читателя как минимум тройной «добровольной приостановки неверия» («willing suspension of disbelief», по Колриджу¹⁵⁵). Согласно законам *romance*, описанных Стивенсоном и подтвержденных Фраем, читатель должен затеряться в тексте, вообразив себя на месте героев. Однако это требует от него тройного усилия: с одной стороны, он должен временно принять логику сказочного повествования; в то же самое время, он должен быть готов поверить в бытовое объяснение знакомых ему по сказке событий и удивиться этому объяснению; и, наконец, он должен поверить в законы художественного мира, в котором происходит эта обытовленная и вместе с тем усложненная сказочная история.

¹⁵³ Frye N. Op. cit. 193.

¹⁵⁴ Фрай утверждал, что литература XX века вообще тяготеет к иронии, но отрицал тяготение к ней *romance* – по этому основному пункту с ним расходятся последователи его теории. См., например, Saunders C. Op. cit. P. 2–3.

¹⁵⁵ Coleridge S. T. Biographia Literaria. 1817. URL: <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (дата обращения: 26.07.2021).

2.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА В ПЕРЕСКАЗЕ «ЗОЛУШКИ» К. М. ШЕЙ

В качестве типичного примера пересказа отдельно взятых сказочных сюжетов рассмотрим романы писательницы со Среднего Запада К. М. Шей, вошедшие в серию «Вечные сказки» («Timeless Fairy Tales», 2013–2018). Шей не просто является одним из самых популярных авторов, пишущих в этом жанре, – ее пересказы показательны для явления в целом, в той или иной степени отражая все описанные выше тенденции. Пересказы сказок Шей, о которых пойдет речь в этом разделе, составляют романский цикл из одиннадцати книг. При этом книги с первой по восьмую – это отдельно стоящие романы, события которых разворачиваются в одном мире, но никак не связаны между собой, а романы с девятого по одиннадцатый, напротив, должны читаться в хронологическом порядке, поскольку в них автор начинает сводить действие всех книг воедино.

Серия «Вечные сказки» начинается пересказом «Красавицы и чудовища» и завершается пересказом «Белоснежки». Между ними располагаются пересказы «Диких лебедей», «Золушки», «Румпельштильцхена», «Русалочки», «Кота в сапогах», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Короля-лягушонка» и «Стоптаных туфель».

Названия романов – за исключением пересказов «Русалочки» (хотя в оригинале отсылка к традиционному английскому переводу названия андерсеновской сказки гораздо более очевидна: «The Little Selkie» по образцу «The Little Mermaid») и «Золушки» – сохраняют названия сказок-источников, что довольно редко для тенденции в целом и свидетельствует об особом внимании автора к оригинальным версиям пересказываемых ей сказок: уже названиями романов автор подчеркивает, что работает с каноном.

В единое повествование пересказы соединяет сюжет, который, вслед за Пинским, хотелось бы назвать «магистральным», понимая под этим термином «сюжет всех сюжетов» и «жанровый сюжет»¹⁵⁶, т.е. такой сюжет, который своим наличием в повествовании свидетельствует о некоторых жанровых процессах внутри пересказов сказок. В «Вечных сказках» этот магистральный сюжет проходит, сначала неявно, а потом все более и более отчетливо, через все разрозненные сказочные сюжеты и объединяет их в единое повествование, отсылает читателя к событиям многовековой давности, описанным в отдельной дилогии на сюжет «Снежной королевы» («The Snow Queen», 2015–2016), которую сопровождают несколько рассказов, собранных в сборник под характерным, «иконографическим» названием «Снежинки» («Snowflakes», 2017).

В том виде, как мы ее знаем, «Золушка» – это своего рода сказка *par excellence*, в которой яркая и привлекательная образность сочетается с одним из самых «романтичных» сюжетов. Волшебная трансформация заглавной героини из замарашки в красавицу, находящаяся в центре этой классической истории, воплощает идею сказочной метаморфозы, «торжество чудесной или удивительной трансформации во имя надежды»¹⁵⁷, по выражению Дж. Зайпса. «Золушка» в целом иллюстрирует мысль К. Баккилеги о том, что сказки являются «идеологически варьируемыми машинами желаний»¹⁵⁸.

«Золушка» стала неким символом сказочного «долго и счастливо», и это упрощенное представление легло в основу не только массового представления об этой сказке, широко используемого в кинематографе, от «В джазе только девушки» до «Секса в большом городе», но и критики,

¹⁵⁶ Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 50.

¹⁵⁷ Zipes J. Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre. Routledge, 2006. P. 52.

¹⁵⁸ Vacchilega C. Postmodern Fairy Tales. P. 7.

направленной в ее адрес. Именно по этой причине «Золушка» представляет собой идеальный материал для пересказа. Читатели убеждены, что они точно знают, как развивается история; авторы могут работать с этим представлением, могут изобрести нечто новое, а могут просто обратиться к любой из литературных версий сказки и работать с ней.

Говоря о современных пересказах «Золушки», нельзя не принимать во внимание знаменитую мультипликационную версию, снятую киностудией У. Диснея в 1950 году. Она не только обеспечила сказке еще большую популярность, но и закрепила ее визуальное воплощение. Именно Диснею мы обязаны тем обстоятельством, что «Золушка» – одна из немногих сказок, которые хорошо известны в нескольких версиях, и при этом при пересказе предпочтение отчетливо отдается только одному варианту, а именно сказке Ш. Перро («Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre» из сборника «Истории, или Сказки былых времен с поучениями» / «Histoires ou contes du temps passé avec des moralités», 1697). Версия братьев Гримм («Aschenputtel», 1812) известна, но гораздо реже берется за основу переработок – возможно, за счет своей более сложной структуры или по причине ее мрачности¹⁵⁹.

Диснеевская версия закрепила в массовом сознании все специфические и запоминающиеся мотивы сказки Перро, связанные с эпизодом трансформации героини и последующим балом: тыкву, мышей, стеклянные туфельки. Кроме того, именно в этой сказке Перро выводит фигуру феи-крестной в ее самой запоминающейся роли, так сказать, в cameo. Хотя сказочницы-современницы Перро очень активно вводили в свои

¹⁵⁹ Функцию волшебного помощника в версии братьев Гримм выполняет не фея-крестная, а дерево на могиле умершей матери героини и птицы, в финале выклевающие глаза сводным сестрам. До этого каждая из девушек старалась выдать себя за настоящую невесту принца и влезть в тесную туфельку, для чего одна из них отрезала себе большой палец ноги, другая – пятку.

повествования фей (отсюда и обозначение жанра, появившееся как раз в эту эпоху, – *conte de fées*, «сказки фей»), для самого Перро это совсем не так типично. Однако в «Золушке» ему удалось создать почти универсальную модель феи-крестной, которая появляется в момент крайней нужды и помогает героине. Так, роскошная палитра «иконографических знаков» сюжета и как минимум один запоминающийся персонаж не могли не сделать версию Перро более популярной, а мультипликационная версия Диснея возвела эту образность в некий абсолют, на который так или иначе ориентируются все современные литературные пересказы «Золушки».

Поясним на примере: невзирая на долгий спор о том, сделаны ли туфельки Золушки в сказке Перро на самом деле из стекла (фр. *verre*) или из беличьего меха (фр. *vair*)¹⁶⁰, диснеевская версия навсегда поставила точку в этом вопросе, и любая переработка этой сказки с тех пор не может не включать в себя туфельки из голубоватого стекла. Здесь нужно оговориться: при том, что по-русски туфельки Золушки в основном называются «хрустальными» – деталь, закрепившаяся, вероятно, не в последнюю очередь благодаря фильму 1947 года по сценарию Шварца, в котором фигурировали «хрустальные туфельки, прозрачные и чистые, как слезы»¹⁶¹, в англоязычных версиях сказки они всегда сделаны из стекла.

«Золушка и полковник» («Cinderella and the Colonel», 2014) – третий роман серии «Вечные сказки». Описываемые события происходят сразу после событий первой книги («Красавица и чудовище») и параллельно событиям второй («Дикие лебеди»). Если выбор первых двух сказок может показаться несколько нетипичным для начала книжной серии, то без

¹⁶⁰ Одно из первых упоминаний об этом вопросе: Ralston W. R. S. Cinderella // Cinderella: A Casebook / ed. by Alan Dundes. The University of Wisconsin Press, 1988. P. 38.

¹⁶¹ Шварц Е. Золушка // Избранное. СПб, 1998. С. 766.

пересказа «Золушки» не обходится практически ни одна из них. Каноничность этой сказки и всех ее элементов упрощает работу автора пересказа, но, с другой стороны, требует от него большой осторожности в проработке новаторских трактовок знакомых образов.

К. М. Шей называет источником своего пересказа версию Перро¹⁶², однако отмечает, что сюжет этой сказки она изменила в большей мере, чем сюжет двух сказок, легших в основу предыдущих романов серии, поскольку принц Золушки показался ей «ленивым и/или неубедительным»¹⁶³. В этом контексте сразу обращает на себя название романа – это единственный из романов серии, название которого изменено по сравнению с названием оригинальной сказки таким образом, чтобы включать не только героиню, но и героя, при этом последний видоизменяется довольно нетипичным образом. Добавление активного мужского персонажа, как пишет Шей, «сделало историю более завершенной и дало больше сюжетных линий для трансформации»¹⁶⁴.

В случае «Золушки» – как и в случае «Спящей красавицы» и «Белоснежки» – характеристики жанра источника (сказки) и модуса *romance*, в котором, как мы полагаем, написаны пересказы этих сказок, совпадают почти абсолютно: система персонажей, четко разделенных на положительных и отрицательных; тип сюжета – своеобразный «женский», обытовленный вариант квеста, в котором вместо героя участвует «невинная преследуемая героиня»; наконец, ощущение читателя, готового

¹⁶² Хотя мы не знаем, какой перевод французской сказки читала Шей, можно с изрядной долей уверенности предположить, что этот перевод как минимум опирается на классический перевод сказки, который Эндрю Лэнг включил в свою первую, «Голубую» книгу сказок («The Blue Fairy Book», 1889); Шей могла читать и этот самый перевод.

¹⁶³ Shea K. M. Cinderella: the Original Fairy Tale. URL: <https://kmshea.com/2014/07/10/cinderella-the-original-fairy-tale/> (дата обращения 26.07.2021).

¹⁶⁴ Shea K. M. Cinderella Cover Reveal. URL: <https://kmshea.com/2014/07/02/cinderella-cover-reveal/> (дата обращения 26.07.2021).

«приостановить» неверие ради погружения в мир приключений, которые он хотел бы, чтобы произошли с ним самим.

Надо сказать, что версия Перро крайне проста с точки зрения сюжета, чем отличается, например, от версии братьев Гримм, в которой присутствуют притязания ложных героев (сводных сестер), их разоблачение и наказание. Отсюда – сложности с адаптацией версии Перро как для полнометражного мультфильма, так и для романа. Если разложить сюжет «Золушки» Перро по схеме чередования функций Проппа, получится следующее: начальная недостача, получение волшебного средства – которое в данном случае прочно смыкается с пространственным перемещением, – неузнанное прибытие, узнавание (с испытанием на идентификацию – примеркой туфельки), трансфигурация, свадьба. Этого действительно недостаточно для полноценного романа-пересказа.

Система персонажей пересказа Шей, на первый взгляд, повторяет сказочную. Однако она усложнена таким образом, что меняется и расстановка сил. Бытовое «вредительство» классической сказки – неблагоприятная семейная ситуация, которую претерпевает героиня, – оказывается ослаблена. В отличие от многих авторов пересказов сказок, Шей никак не комментирует необычное имя героини (в сказке Перро это не имя, а издевательское прозвище, данное девушке сводными сестрами), зато дает ей титул. Здесь Золушка – последняя герцогиня, оставшаяся в бывшем государстве Триё, которое теперь захвачено более сильным соседом – Эрлауфом. Золушка унаследовала титул и самые крупные в стране земельные владения после смерти отца. Мы также узнаем, что по итогам захвата Триё герцог вынужден был жениться на вдове героя войны вражеской стороны, у которой осталось две дочери. С мачехой и сестрами Золушка, впрочем,

сосуществует достаточно мирно: между ними стоит не зависть, как в оригинале, а национальная разобщенность.

Кроме этого, если уцелевшее дворянство Триё распустило слуг и стало распродавать земли, то Золушка, напротив, хочет сохранить поместье и оставить всех слуг, поэтому она распродает кареты и обстановку и начинает работать наравне со слугами. Так, пересказ расширяется многочисленными описаниями подробностей быта героев, что делает художественный мир близким романному, выходящим за пределы сказочного.

Начальная недостача сказки очевидна – она длилась «до начала действия годами»¹⁶⁵, – но в пересказе Шей, в отличие от других пересказов «Золушки», она не связана напрямую с семейной ситуацией героини. Золушка сама решает работать наравне со слугами. Более того, жертвуя внешней красотой (прекрасными волосами необычного рыжего цвета, которые она продает, чтобы починить крышу), героиня некоторым образом проходит «предварительное испытание» по Проппу. Тем самым она подтверждает свой статус героини и, так сказать, заручается поддержкой в решении будущих локальных недостатков.

Однако нельзя не заметить, что такая модификация изначальной недостачи героини приводит к тому, что в пересказе Шей нет привычного конфликта. Если в сказке Перро антагонистами были мачеха и сводные сестры Золушки (в основном сестры, в то время как в диснеевском мультфильме на первый план вышла мачеха, макабрическая леди Трёмейн), то у Шей мачеха и ее дочери никак не вмешиваются в жизнь Золушки. Тем не менее, поскольку «сюжетная структура сказки основывается на нужде или

¹⁶⁵ Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. С. 58.

беде главного героя, причиненной ему антагонистом»¹⁶⁶ и, поскольку героиня очевидно испытывает недостачу, нужно признать, что существует некий антагонист, который ее причиняет.

Одной из главных характеристик *romance* является четкое разделение героев на положительных – проходящих квест – и отрицательных – мешающих его пройти. По Фраю, первая фаза *romance*, которая открывает «циклический порядок» жизни героя, характеризуется тягостными, несчастливыми или какими-то обособляющими обстоятельствами его детства. Как отмечает критик, часто возникает фигура «ложной матери, знаменитой жестокой мачехи»; ее жертвой в этом случае становится женский персонаж, и конфликт такого типа Фрай прослеживает в многих «балладах и народных сказках типа “Золушки”»¹⁶⁷.

Было бы логично сохранить этот сюжетно-структурный элемент в пересказе, следуя одновременно и за сюжетом сказки, и за структурой *romance*. Шей, однако, отказывается от него. С другой стороны, бытовая недостача и антагонист женского пола, присущие сказке о «невинной преследуемой героине», слишком мелки и локальны для целей Шей. Как *romance*, «миф лета», ведет от порядка к мраку и новому порядку, так и испытания взрослеющей героини должны быть более масштабными, а мир, в котором она проходит свой квест, должен быть изображен в более мрачных тонах.

Поэтому такое важное место в пересказе занимает описание начальной ситуации и перипетии, проживаемые героиней на этом этапе. В отличие от многих пересказов «Золушки», авторы которых сосредотачиваются на

¹⁶⁶ Seifert L. C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge University Press, 2006. P. 132–133.

¹⁶⁷ Frye N. *Op. cit.* P. 198–199.

описании бала или сцены узнавания, у Шей смысловой акцент переставляется на этот элемент сюжета.

Бытовые тяготы содержания поместья, которое королева Эрлауфа пытается отнять у Золушки, принуждают героиню вести тот образ жизни, который соотносится с изначальной недостаточей, данной в сказке Перро. В более широком смысле, однако, антагонистами Золушки оказываются чиновники, сообщающие Золушке об этих повинностях, сама королева, хотя Золушка с ней незнакома, и – шире – весь Эрлауф, захвативший ее страну и стремящийся отнять у нее земли и дом.

Ненависть, которую Золушка питает к захватчикам, свойственна не ей одной: жители Триё и новоприбывшие эрлауфцы почти не взаимодействуют друг с другом и настроены весьма враждебно. Поэтому, когда героиня встречает на рынке молодого эрлауфского офицера, который начинает за ней ухаживать, она попадает в крайне неприятное положение. Разумеется, по законам жанра, Золушка, ненавидя Эрлауф, все же начинает испытывать дружеские чувства к полковнику (а потом и влюбляется в него) и получает неожиданную помощь от мачехи, которую считала своим врагом. Когда героиня начинает признавать правду за другой стороной, она делает первый шаг к благополучному финалу: полковник оказывается принцем, и брак наследного принца Эрлауфа с герцогиней Триё закладывает основу будущей консолидации государства.

Это объединение необходимо, поскольку в противном случае разобщенность государства обеспечит победу темных сил, сгущающихся над континентом. В двух первых книгах «Вечных сказок» уже шла речь о том, что проклятия, наложенные на принца Северина (Чудовище) и семерых сыновей короля Аркаинии (их превратили в диких лебедей) – не случайные напасти отдельных стран, а целенаправленный удар по королевским семьям,

которые населяют сказочный континент. Эта линия будет продолжена во всех следующих книгах серии. В «Золушке и полковнике», однако, эта угроза впервые проговаривается настолько отчетливо, что даже несколько затмевает счастливый финал сказки: темный маг пытается убить героиню и пророчит стране гибель от разобщенности, и Золушка, начавшая понимать и принимать Эрлауф, приходит в отчаяние от враждебности, которая царит между двумя народами и которая может стать причиной их общей гибели.

Так, в пересказе появляется одновременно приключенческий элемент (хотя еще не очень ярко выраженный: схватки, погони, нападения гоблинов) и дополнительный внешний антагонист. И то, и другое присуще и *romance*, и вышедшему из него фэнтези, речь о котором пойдет ниже. Пока же их функция в сюжете пересказа состоит только в том, чтобы отвлечь внимание героини от ее локальной недостачи и заставить ее заметить недостачу, грозящую всему королевству. Здесь Шей впервые отчетливо смещает фокус с индивидуальной истории героини, заставляет персонажей принять во внимание более масштабные проблемы. Вспомним, что, по Брюэру, для *romance* свойственно объединение частного (индивидуального, в данном случае – «сказочно-канонического» счастья героев) и общественного (установление новой гармонии после мрака и хаоса).

Когда появляется фея-крестная, Золушка плачет во дворе не потому, что ее не взяли на бал (она сама отказалась туда ехать, так как маскарад посвящен юбилею захвата Триё), а от отчаяния и невозможности сделать что-то для спасения обеих стран. Этот эпизод, знаменующий появление одной из самых важных тем «Вечных сказок» и маркирующий пересказ как принадлежащий *romance*, интенсифицируется за счет обращения к канону и главным «иконографическим знакам» сказки. В каком-то смысле можно сказать, что именно в этот момент история начинает однозначно пониматься

как история Золушки, в которой знакомое переплетается с новаторским, а бытовое заменяется глобальным.

Фея-крестная продолжает диснеевскую традицию изображения феи: «низенькая, приземистая женщина в очках с тонкой золотой оправой. Волосы с проседью были мягкими и блестящими, как мех домашней кошки» [«Cinderella and the Colonel»: 147]¹⁶⁸. Она представляется Золушке, при этом Шей обыгрывает слово «фея» (fairy), делая его аббревиатурой полного «волшебного ранга» крестной. Надо сказать, что фея-крестная изображается старушкой не только в мультфильме – так же она выглядит на одной из гравюр Г. Доре к сказкам Перро. Однако в самом тексте сказки нет никакого упоминания о внешности феи-крестной. И если судить по другим сказкам сборника, в которых злые феи изображаются старыми по контрасту с добрыми («Спящая красавица») или принимают облик старушек, чтобы проверить героиню («Волшебницы»), а также учитывать общую тенденцию эпохи, согласно которой благосклонные к героям феи как правило изображались молодыми и прекрасными (например, в сказках мадам д’Онуа), то вполне можно предположить, что крестная Золушки вполне могла выглядеть юной красавицей (как, скорее всего, выглядели и крестные героини в стихотворной и прозаической версиях «Ослиной Шкуры» Перро).

Потому тем более интересно, что Шей вводит в свой пересказ вторую волшебницу, которая является Золушке вместе с феей-крестной: «[О]на была молода, как распустившийся цветок. <...> Ее глаза блестели как отшлифованные драгоценные камни, ее волосы казались мягче шелка, и на ней было переливчатое голубое платье, которое стало фиолетовым, пока Золушка смотрела на нее, открыв рот от изумления» [«Cinderella and the

¹⁶⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Shea K. M. Cinderella and the Colonel. [Kindle edition], 2014.

Colonel]: 147]. Это волшебница Анжелика, которая появляется в каждой книге «Вечных сказок» Шей, чаще всего – в функции чудесного помощника-дарителя. В данном случае это особенно верно: именно Анжелика наколдовывает Золушке прическу, бальное платье, перчатки (очевидный «кивок» диснеевской Золушке), маску и отдает ей стеклянные туфельки.

Сцена трансформации героини более всего интересна этим «раздвоением» волшебниц. Можно считать его данью обеим традициям изображения фей-крестных, в виде доброжелательной старушки и в виде ослепительной красавицы. Кроме того, как нам представляется, здесь происходит раздвоение жанровых функций каждой феи, разграничение сфер деятельности героинь, принадлежащих разным жанрам. Фея-крестная – персонаж, принадлежащий исключительно сказке; прекрасная волшебница, на плечи которой, как мы начинаем понимать к третьей книге серии, ляжет ответственность за спасение всех королевских семей на континенте, а, может, и всего мира, принадлежит скорее сфере *romance* (вспомнить хотя бы классический, канонический текст этого модуса, – «Королеву фей» Спенсера) и возникшего из него фэнтези. Важность героини подчеркивается тем фактом, что именно Анжелика становится дарителем главного «иконографического знака» сюжета – стеклянных туфелек.

Стеклянные туфельки – такой важный элемент сказки, что на них следует остановиться подробнее. Анжелика, отдавая туфельки Золушке, сообщает ей, что к ней они попали по ошибке, пока она искала волшебное зеркало. Она слышала о том, что в городе есть «волшебное стекло» («magic glass»¹⁶⁹), но слухи не уточняли, что речь идет о туфельках, сделанных из стекла.

¹⁶⁹ Shea K. M. *Curse of Magic*. [Kindle edition], 2019. P. 202.

Необычность материала туфельек в «Золушке» часто становится в пересказах поводом для языковой или смысловой игры. Например, в «Мести сводной сестры» («The Stepsister Scheme», 2009) Дж. С. Хайнса героиню зовут Даниэль де Глас (Danielle de Glas; автор играет словами, придавая английскому слову французский колорит с помощью предлога *de* и отсекания последней буквы английского «glass», несмотря на то, что стекло по-французски называется «verre», в то время как «glas» означает «похоронный звон», что никак не соотносится с содержанием романа), а Дж. Д. Джордж назвала свой пересказ «Золушки» «Стеклянная принцесса» («Princess of Glass»). К тому же она полностью переосмыслила образ туфельек: рассудив, что стеклянные туфельки красивы, но не могут быть удобны, она делает фею-крестную отрицательным персонажем, который выдувает туфельки прямо на ногах героини. После того, как боль стихает, девушка даже может танцевать, но только до полуночи – в полночь стекло окончательно затвердевает и стекленеть начинает сама Золушка. В пересказе Шей, напротив, Золушке «удивительно» [«Cinderella and the Colonel»: 147] удобно в волшебных туфельках.

Само по себе стекло – довольно традиционный «сказочный» материал. М. Уорнер, указывая на свойство сказок «игнорировать законы природы», пишет: «Стекло используется для изготовления туфельек, из него же сделаны горы; если оно приобретает форму зеркала, оно может говорить, а в виде прялки – разбиваться, если ее владелица лишится невинности с бродягой»¹⁷⁰. М. Люти же подчеркивает стилистическую особенность жанра сказки, которая заключается в том, чтобы представлять предметы и даже живых существ сделанными из твердых и ценных материалов (дерева, золота,

¹⁷⁰ Warner M. Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale. Oxford University Press, 2014. P. 19.

драгоценных камней – и стекла): «Не только города, мосты и туфельки могут быть сделаны из камня, железа или стекла, а дома и замки – из золота и бриллиантов, но леса, лошади, утки и люди могут быть сделаны из золота, серебра, железа, меди, или обращаться в камень. <...> Золотые и серебряные груши, орехи или цветы, стеклянные инструменты или золотые прялки – одни из постоянных принадлежностей народной сказки»¹⁷¹.

Фея-крестная, в свою очередь, создает карету из незрелой тыквы и превращает мышей в лошадей, а коз в кучера и лакея. Мыши и козы сами вызываются помочь Золушке, а не извлекаются из мышеловки по просьбе феи, как это было в версии Перро. Появление в пересказе мышей в качестве второстепенных, но все же важных персонажей также может объясняться влиянием диснеевского мультфильма. Мыши, помогающие Золушке в мультфильме и занимающие приличную часть экранного времени (как пишет М. Несс, «это большей частью история о мышах»¹⁷²), являются таким запоминающимся элементом истории, что Шей вводит его и в свой пересказ. Во время бегства с бала Золушка, радуясь, что лошади-мыши сумели провезти карету сквозь закрывающиеся ворота, клянется, что «будет кормить [их] с руки всю их оставшуюся жизнь» [«Cinderella and the Colonel»: 169]. И, видимо, держит свое слово: когда Золушка одевается перед своей свадьбой, «бархатистая мышь в ошейнике с колокольчиком» [«Cinderella and the Colonel»: 184] взбирается на ее стеклянную туфельку.

Центральная сцена сказки Перро и всех последующих версий «Золушки» – сцена бала, ставшая символом этой сказки и, возможно, даже сказки как жанра в его расхожем понимании, – в пересказе Шей становится

¹⁷¹ Lüthi M. The European Folktale. P. 27. Курсив наш. – М.М.

¹⁷² Ness Mari. Go, Little Mice, GO! Disney's *Cinderella*. URL: <https://www.tor.com/2015/06/04/go-little-mice-go-disney-cinderella/> (дата обращения 26.07.2021).

дополнительной, почти лишней. Включение этой сцены в текст романа очевидно является лишь данью сказке-источнику, но никак не сюжетной необходимостью. Более того, Шей делает так, что Золушке не удастся выполнить ни одно из своих намерений. Трансформацию героини нельзя считать даже напоминанием о ее настоящем статусе: о своем положении последней герцогини Триё она не забывает ни на минуту. Эпизод с принцем повторяет сцену из мультфильма: они танцуют, затем выходят на балкон, потом в сад. Однако разговор идет не о любви, а о спасении государства. Полночный побег Золушки в пересказе Шей тоже кажется излишним. Она сбегает от принца и спасается из дворца, теряет туфельку и обманывает стражников, которые догнали ее, когда она уже была в своем собственном рваном платье. Однако все это – элементы сугубо привнесенные, поскольку принц знает, кто она и где она живет. Он привозит ей туфельку, но отдает ее Золушке скорее в шутку, чем в качестве проверки.

Конечно, в общем контексте романа бал можно считать испытанием, которое героиня проходит: она доказывает принцу, что готова стать королевой и что она любит его. В некотором смысле так же можно прочитывать два бала в сказке Перро: героиня ведет себя таким образом, что принц влюбляется в нее и хочет жениться именно на ней. Намерение принца в пересказе Шей, впрочем, заявлено почти с самого начала и видоизменяет его финал: принц пытается объяснить Золушке необходимость прощения, чтобы она помирилась с королевой, его матерью – в будущем правящей королевой Эрлауфа предстоит стать самой Золушке, а принц станет командующим армией и консортом.

Вместе с тем Фридрих является одним из самых неоднозначных героев Шей – и, пожалуй, самым неоднозначным принцем Золушки из всех известных нам. Можно даже предположить, что в этом конкретном случае

Шей ориентируется не только на сказку-источник, но и на другие сказки: принц наделяется, например, чертами короля Дроздоборода из сказки братьев Гримм. Но если тот пытался привить заносчивой принцессе смирение, то цель полковника – объяснить героине важность всепрощения в то самое время, как его мать все повышает и повышает налоги и накладывает разорительные штрафы на поместье его возлюбленной. Так, из пустой фигуры, которая, однако, стала символом сказочной «романтики», принц у Шей превращается в расчетливого стратега.

Трансформация «любовной» линии является наиболее существенной в рассматриваемом пересказе «Золушки», но работает она не столько на реализацию этой линии, сколько на видоизменение и переосмысление сюжета в целом. Усиливается и модифицируется мораль сказки Перро. В своих пересказах Шей акцентирует моральную составляющую оригинальных сказок, но в «Золушке и полковнике» смысловые акценты морали «красота драгоценна, но великодушные бесценно»¹⁷³ смещаются. Исключительные качества героини оригинала перечисляются в морали Перро, но в самой сказке – в силу особенностей жанра – почти не упоминаются. Шей же в ее пространном повествовании необходимо было более отчетливо продемонстрировать качества героини – и так, из желания создать мир, в котором Золушку бы любили, «потому что она великодушна и умеет прощать», «родился конфликт Эрлауфа и Триё»¹⁷⁴.

В контексте пересказа Шей категории доброты и прощения приобретают совершенно иное значение: в отличие от версии Перро, героиня

¹⁷³ Shea K. M. Cinderella: the Original Fairy Tale. URL: <https://kmshea.com/2014/07/10/cinderella-the-original-fairy-tale/> (дата обращения 26.07.2021).

¹⁷⁴ Shea K. M. Cinderella Differences & Similarities. URL: <https://kmshea.com/2014/07/14/cinderella-differences-similarities/> (дата обращения 26.07.2021).

прощает не сводных сестер, но весь Эрлауф – и тем самым становится единственной, кто может спасти оба королевства. На этом примере очень заметно, как *romance* позволяет «достроить» оригинальную сказку: он оказывается связующим звеном между лапидарной, «абстрактной» сказочной условностью и стремлением современного романного текста к психологической достоверности. Связать их напрямую почти невозможно, но *romance*, в силу ориентации на «происшествие», на «сюжет ради сюжета», все же допускает ту минимальную прорисовку персонажей, которая сказке недоступна (хотя недостаточна для романа в понимании Г. Джеймса). В качестве сравнения можно вспомнить принцессу Флавию из «Узника Зенды» Э. Хоупа, классического *romance* конца XIX века («The Prisoner of Zenda», 1894): она красива и благородна, поэтому ее любит народ, поэтому она станет хорошей королевой. То же самое можно сказать о любой героине Шей.

Итак, в пересказах, в которых перерабатывается сюжет одной сказки, этот сюжет сохраняется, при этом обрастая подробностями: короткая сказка удлиняется, расширяется и углубляется под влиянием модуса *romance*. При этом, естественно, следование сюжету и трактовка его на новый лад означает внесение изменений в характеры, интенции и мотивировки персонажей – это должно придавать пересказу большую завершенность, логичность и (хотя и в минимальной степени) некую психологическую убедительность.

Подытожим изменения, которые Шей привнесла в сказку Ш. Перро. Этот пересказ, как нам кажется, нельзя однозначно отнести ни к разъясняющему, ни к подменяющему типам пересказов. С одной стороны, «правдивость» истории не оспаривается; с другой, Шей так сильно меняет мотивировку персонажей, что сюжетные элементы сказки-источника становятся почти неважными: сюжет романа Шей развивается параллельно и

почти помимо сюжетных вех классической сказки и практически не нуждается в сказочных «подпорках», которые кажутся чужеродными – при том, что общий антураж истории более чем узнаваем и представляется удачной модификацией канона.

Предварительное испытание Золушки, которое в пересказе Шей является одновременно и ее изначальной недостаточей, служит в рамках пересказа сразу нескольким целям. Оно смещает акценты сюжета, наделяя большей значимостью события до бала: тогда завязываются все отношения между персонажами, тогда героями осознаются личные и глобальные конфликты, тогда происходят и столкновения с антагонистами.

В финале романа, когда становится очевидно, что тьма надвигается на континент, Шей напоминает нам, что речь все же идет о сказке, и сюжет о «невинной преследуемой героине» снова выходит на первый план. Во время свадьбы Золушка говорит жениху: «Это сказочный финал, которого я не заслуживаю» [*«Cinderella and the Colonel»*: 192]; на этот краткий миг деятельная и несколько агрессивная героиня пересказа превращается в свою сказочную предшественницу. Открывая серию пересказов, Шей подчеркивает «сказочность» своего материала, при этом играет с ним и переосмысляет его; завершая пересказ «Золушки», финал которой стал символом сказочного хеппи-энда, она дает читателю на минуту почувствовать условность – и ностальгический характер – пересказа.

Сказка не завершается со свадьбой героев – она утрачивает одну из своих важнейших категорий, «предельность», будучи не отдельной историей, а частью истории целого континента. Но это локальное преодоление «сказочной» недостачи дает надежду на то, что и следующие невзгоды будут побеждены. Так, после описания того, как мыши – которым помогла Золушка и которые помогли ей в свой черед – суетятся вокруг обвенчавшихся героев,

следует последняя фраза романа: «Если тьма придет в Эрлауф, у нее не будет ни единого шанса» [«Cinderella and the Colonel»:192].

2.4. ВРЕМЯ В ПЕРЕСКАЗЕ: ПЕРЕСКАЗ «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ» К. М. ШЕЙ

В случае со сказкой «Спящая красавица» основой пересказа становится переосмысление столетнего сна героини. Этот элемент сюжета является довольно сложным и одновременно очень привлекательным для переработки. Отчасти здесь напоминает о себе психоаналитическая тенденция переработки сказочных сюжетов: сны спящей принцессы становятся объектом художественного нарратива, как в романе «Шиповник» («Briar Rose», 1996) Р. Кувера. Хотя рассматриваемая нами тенденция является более умеренной, относящиеся к ней пересказы «Спящей красавицы» остаются одними из самых мрачных и меланхолических.

Столетний сон представляет собой серьезную проблему с точки зрения структуры сюжета: хронологические рамки повествования оказываются слишком сильно раздвинуты за счет перерыва длиной в столетие. Этот перерыв нечем заполнить, если автор пересказа сосредотачивается на истории героини, как это чаще всего бывает. Пока красавица спит, с сюжетной точки зрения ничего не происходит.

По этой причине перед автором пересказа встает вопрос, какую часть сюжета перерабатывать: крестины и наложение проклятия, как происходит в романе «Принцесса Сонора и долгий сон» Г. К. Ливайн («Princess Sonora and the Long Sleep», 1999), или пробуждение принцессы в новом и совершенно чужом мире. Авторы пересказов редко охватывают сюжет сказки целиком: как правило, они сосредотачивают свое внимание на той части истории,

которая следует после пробуждения принцессы, и дают некоторую ретроспекцию, которая дает читателю представление о том, как было наложено проклятие («Скверный поступок» Р. Томас). Шей здесь является исключением из общего правила: восьмой роман серии «Вечные сказки» состоит из четырех временных отрезков: времени крестин, времени до проклятия, времени сна принцессы и времени после ее пробуждения, следовательно, полностью охватывает сюжет сказки. Основным объектом нашего интереса станут модификации сюжетного времени в пересказе относительно сказки-источника и способы, какими *romance* позволяет «растянуть» оригинальный сюжет.

Как признает сама Шей, ее пересказ «Спящей красавицы» («*Sleeping Beauty*», 2016) отличается от всех других романов «Вечных сказок», поскольку представляет собой комбинацию двух сказок: версии Ш. Перро и «Шиповничка» братьев Гримм («*Dornröschen*», 1812). Сказка Перро «Красавица в спящем лесу» («*La Belle au bois dormant*»), более известная как «Спящая красавица», изначально появилась в 1696 году в журнале «Галантный Меркурий» («*Mercure Galant*»), а через год вошла в состав «Историй, или Сказок былых времен». Эта версия была переработкой сказки «Солнце, Луна и Талия» («*Sole, Luna e Talia*») из «Сказки сказок» Дж. Базиле, истоки которой, в свою очередь, находят не только в народных сказках, но и, например, в средневековом «Персефоресте».

Особенность двух основных версий «Спящей красавицы» состоит в том, что, за исключением специалистов, мало кто помнит, какой элемент известного всем сюжета принадлежит какой версии. В случае «Золушки» такая проблема не стоит: все запоминающиеся элементы сюжета принадлежат исключительно версии Перро, в то время как версия братьев Гримм помнится скорее по контрасту с французской сказкой – как более

кровавая. «Спящая красавица» представляет собой совсем иной случай: например, феи-крестные, одаривающие новорожденную принцессу, – примета сказки Перро, в то время как поцелуй, пробуждающий героиню ото сна «пришел» из версии братьев Гримм. Ни один из известных нам авторов пересказов «Спящей красавицы» не вводит в свое повествование «мудрых женщин», на которых заменили фей немецкие романтики, пытаясь придать литературной сказке народное звучание. С другой стороны, почти ни один автор пересказов не повторяет за Перро события, следующие за пробуждением героини и связанные с матерью принца, людоедшей, которая пытается съесть детей Спящей красавицы.

Версия Базиле известна, однако считается шокирующей (женатый король видит в заброшенном дворце спящую девушку, «срывает плоды любви»¹⁷⁵ и уезжает, а героиня просыпается много позже). Понятно, что задача «очищения» и трансформации такого материала была бы слишком сложной для автора современного пересказа. Впрочем, отдельные элементы сказки Базиле – в основном имена персонажей – в пересказах встречаются, например, в «Мести сводной сестры» Хайнса. Как признается Шей, для нее версия Базиле стала источником вдохновения в изображении страны, в которой происходит действие ее пересказа. В качестве оммажа неаполитанскому поэту Шей называет страну Соле (итал. *sole* – «солнце»), поскольку так звали сына принцессы в сказке Базиле. Именно поэтому мы транслитерируем название этой страны на итальянский лад. Талия – имя героини сказки Базиле – стало вторым именем принцессы Розалинды.

Начать анализировать трансформацию сюжета имеет смысл с завязки: со сцены крестин, одаривания принцессы волшебными подарками фей и наложению/смягчению проклятия, т.е. с того момента, когда определяется

¹⁷⁵ Базиле Дж. Солнце, Луна и Талия // Сказка сказок. СПб, 2016. С. 509.

центральная недостака сказки. В пересказе Шей мы снова видим первую фазу *romance*: отдельное, часто изгнанническое детство героя. В данном случае оно частично свойственно сказке-источнику, но в пересказе тема отверженности героини усиливается. У Шей принцесса – единственный ребенок, внучка правящего короля Джузеппе. Проблема наследования в стране стоит очень остро: только прямой потомок королевской династии может занять престол; если с принцессой что-то случится, стране грозит гражданская война. Поэтому на крестины новорожденной принцессы и наследницы трона созвали семь волшебников и волшебниц. История следует своим чередом: появляется злой маг Карабоссо и прокликает принцессу.

Здесь необходимо сделать оговорку касательно имени и пола главного антагониста. Благодаря балету Чайковского закрепилось мнение, что имя злой феи в либретто, Карабос, взято у самого Перро. Однако в оригинале фея остается безымянной, и это имя не встречается ни в одной сказке Перро. Однако оно было «типичным для злой феи в бретонских народных сказках»¹⁷⁶ и неоднократно использовалось также и в литературных сказках эпохи, в особенности у мадам д'Онуа, элементы сказок которой попали и в либретто балета¹⁷⁷.

Как мы видим, Шей берет имя из либретто, но меняет пол персонажа. Это необычный ход – особенно нетипичный в рамках рассмотренной нами выше тенденции, которая заключается в том, что в пересказах сказок конфликт еще ошутимее (по сравнению со сказками-источниками) сосредотачивается на двух женских персонажах, часто связанных узами родства или магии. Это противоречит и канону, ориентированному на сказки

¹⁷⁶ См. сноску Гистер М.Л. № 59 к сказке «Веснянка» по: Д'Онуа М.-К. Кабинет фей. С. 99.

¹⁷⁷ Например, Белая кошка, Голубая птица и принцесса Флорина из сцены свадебного торжества.

о «невинной преследуемой героине». Но изменение пола персонажа привносит в пересказ новые коннотации: роман больше не фокусируется на конфликте двух женщин, а вырастает в историю о мужчинах: короле, маге и рыцаре, – разрешить которую, однако, по силам лишь принцессе. Главенствующая роль в сюжете, как и полагается в современном пересказе, отводится героине.

В своем пересказе Шей довольно ощутимо трансформирует дары фей – традиционный топос волшебных сказок, особенно же – галантных *contes de fées* конца XVII века. Так, принцессу будут любить животные, она будет петь, как соловей (эту метафору Шей реализовывает: голос девушки, когда она поет, действительно больше напоминает птичий), она будет отважна («Отвага – не то качество, которое должно быть присуще принцессе!»), – возмущенно комментируют другие крестные [«Sleeping Beauty»: 5]¹⁷⁸).

Кроме того, принцессу одаривают умом. Этот элемент пересказа Шей является одновременно и следованием оригиналу, и спором с ним. Вспомним, что у Перро ум (фр. *l'esprit*) преподносится феями новорожденной принцессе сразу после обязательного дара красоты (из версии братьев Гримм дар ума исчезает). С. Франсуа пишет о жанре галантной сказки как о «рационализованном чудесном» («*merveilleux rationalisé*»)¹⁷⁹, подчеркивая необычайно важную роль разума как у самого Перро, так и у его предшественниц (мадам д'Онуа, мадемуазель Леритье, графини де Мюра). Так, фея-крестная, воплощающая в сказке Перро гармонизирующее и разумное начало, не только спасает принцессу от

¹⁷⁸ Цитата приводится по изданию: Shea K. M. *Sleeping Beauty*. [Kindle edition], 2016.

¹⁷⁹ François C. *Fées et wise Frauen. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé // Études de lettres*. – 2011. – No. 3–4.

проклятия, но и на редкость трезво и разумно распоряжается дальнейшими событиями.

Но если в сказке Перро ум самой принцессы заявлен, но не демонстрируется (что вполне свойственно жанру), то в пересказах «Спящей красавицы» авторы стараются показать, насколько умна их героиня – и как редко это приносит ей пользу. Например, в «Скверном поступке» Р. Томас принцесса, пробудившись, понимает, что она стала для своего королевства символом – ее пробуждение обещает возрождение магии в отчаявшемся королевстве, которым правят жестокий король и его суровая жена. Героиня Томас умна, но ей не полагается быть таковой: ее роль придумана и расписана за нее, от нее требуется только делать реверансы, улыбаться, быть предсказуемой и воплощать старую (и, заметим, идеализированную) сказку, в которую людям хочется верить. Здесь ум и самостоятельность скорее мешают Авроре принять мир, в котором она проснулась, и найти в нем свое место.

Другое – крайне, на наш взгляд, интересное – переосмысление мотива ума принцессы предлагает в своем пересказе М. Селлиер. Аннотация к ее роману «Принцесса играет» гласит: «Ее называют Спящей красавицей, но Селеста вовсе не спит...»¹⁸⁰. Героиню действительно прокляли, но сон здесь понимается метафорически – как сон разума. Самая умная из детей короля (здесь она не единственная дочь) становится невероятно, чудовищно глупой, хотя не только не засыпает, но и сохраняет свою ослепительную красоту. На самом деле, впрочем, Селеста не теряет разум, но должна притворяться глупой перед всеми, в том числе и перед собственной семьей. Если хоть кто-

¹⁸⁰ Из аннотации к роману на сайте Goodreads. URL: https://www.goodreads.com/book/show/35400047-the-princess-game?ac=1&from_search=true&qid=Ibv3wVHeTv&rank=1 (дата обращения 26.07.2021).

то догадается о том, что она по-прежнему умна, проклятие настигнет ее по-настоящему. Фактически же принцесса страдает лишь от оскорбленного самолюбия.

В тех случаях, когда в пересказе достаточно подробно описан период до того момента, как принцесса засыпает, можно выявить два основных варианта работы с завязкой сказки. Условно их можно назвать «пассивным» (героиня боится, ее прячут; например, «Скверный поступок») или «активным» (она решает встретить опасность лицом к лицу; например, «Принцесса Сонора» Ливайн). Естественно, оба эти варианта возможны только при условии, что героиня знает, что на ней лежит проклятие, – что в пересказах бывает не всегда.

Шей объединяет оба варианта, пользуясь тем же сюжетным ходом, которым воспользовались создатели диснеевского мультфильма 1959 года: новорожденную девочку забирают из дворца, чтобы уберечь от проклятия, и она живет в лесу, не зная, что она принцесса. В мультфильме героиня предстает в двух ипостасях: крестьянки Розы (англ. *Briar Rose*, перевод названия сказки братьев Гримм «Dornröschen»); игра с этим именем – отличительный знак многих пересказов «Спящей красавицы») и принцессы Авроры.

Подобным же образом Шей «раздваивает» свою героиню: сначала крестьянка Роза (также *Briar Rose*)¹⁸¹ не знает, что она и есть «мифическая принцесса Розалинда»¹⁸². Еще активнее этот прием используется в пересказе

¹⁸¹ Имя героини до того, как она узнает, что она принцесса, мы переводим как «Роза», поскольку так оно звучит в дублированной версии диснеевского мультфильма; этим именем в своих пересказах пользуется и Шей, и многие другие авторы. Приведенное выше название романа Кувера мы сознательно перевели иначе, чтобы подчеркнуть инаковость тенденции психоаналитического пересказа сказок.

¹⁸² Из аннотации к роману на сайте автора. URL: <https://kmshea.com/book/sleeping-beauty-timeless-fairy-tales-8/> (дата обращения 26.07.2021).

Р. Маккинли «Проклятие феи»¹⁸³ («Spindle's End», 2000): принцесса растет вдали от дворца, влюбляется в кузнеца и разговаривает с животными, а в финале остается в этом природном мире, представив в качестве принцессы похожую на себя подругу, которой гораздо больше подходит придворная жизнь и свадьба с рыцарем.

Спящая красавица Шей сначала не подозревает о своем происхождении и мечтает о беззаботном будущем. Но когда Роза узнает, что она и есть проклятая принцесса, она согласна исполнить свой долг и заботиться о своем народе. Эта часть пересказа соответствует второй фазе *romance*, в рамках которой, по Фраю, мы переносимся в «невинную юность героя». Эта фаза *romance* представлена в литературе «пасторальным миром, миром Аркадии», в которой растет герой: обычно это «приятный лесной пейзаж, изобилующий полянами, тенистыми долинами, журчащими ручьями...». Она означает подготовку к приключению, своего рода «Эдем до грехопадения», из которого герой мечтает вырваться в мир действия. Впоследствии, однако, это время часто осознается героем как «утраченное счастливое время или Золотой век»¹⁸⁴.

В пересказе Шей героиня не жаждала перемен, но тоска по единственному дому, который она знала, по природному миру, в котором она выросла и который так резко отличается от дворцового мира этикета и интриг, становится моральным ориентиром героини. Как полагается во второй фазе *romance*, взросление героини происходило «в компании сверстников» – ситуация, располагающая к возникновению «чистой любви, предшествующей браку»¹⁸⁵. Любовь к другу детства – рыцарю Исайе – и

¹⁸³ Перевод названия по пер. И. Смирновой (Азбука, 2015).

¹⁸⁴ Frye N. Op. cit. P. 199–200.

¹⁸⁵ Frye N. Op. cit. P. 200.

воспитание в природном, свободном мире сформировали героиню и позволили ей совершить подвиг во имя своей страны.

Так как квест героя вынужденно трансформируется, когда речь идет о сказках с «невинной преследуемой героиней» («Спящая красавица» также является канонической для этого поджанра), то сам путь героини и испытания, которым она подвергается, должны быть иными. В современных пересказах, впрочем, которые, несмотря на свою традиционность, все же вышли из феминистской критики и поставили во главу угла активную героиню, ситуация дополнительно усложняется. Квест должен коррелировать с сюжетом источника, но вместе с тем доказывать самостоятельность и силу героини.

В романах Шей, как нам кажется, эта цель достигается – поскольку сказка-источник «раздвигается» за счет *romance*. За сюжетную единицу берется приключение (основа третьей фазы *romance*, «конфликтного квеста» по Фраю), и последовательность приключений образует дополнительную «подкладку» сюжета, заданного сказкой-источником. Характерно, что чем ближе роман Шей располагается к финалу серии, тем сильнее в нем элемент приключения и прямой конфронтации с вредителем. В «Спящей красавице» принцесса поднимается на башню, видит внизу Карабоссо, уничтожающего деревни, кричит ему, что она больше его не боится, и укалывает палец веретеном, полагая, что проснется через пару часов, и тогда страна сможет решить и внутренние, и внешние проблемы.

В данном случае конфликт героини и антагониста очевиден. Эта сущностная черта и сказки, и *romance*, однако, в пересказе Шей преломляется: Карабоссо – «вредитель» (в понимании Проппа), но его проклятие не принесло бы вреда королевству, если бы не было невольно поддержано Джузеппе и родителями принцессы. Сама же принцесса

надеется совершить подвиг ради своей страны – тот самый подвиг героя в сказке, который является таковым не в силу «богатырского напряжения сил (как в эпосе), а благодаря достигнутому результату – ликвидации недостачи, избегания беды, добывания объекта поисков»¹⁸⁶.

Шей ставит своей целью максимально сократить неизбежный перерыв в повествовании, таким образом сделав структуру своего пересказа более стройной и последовательной. Если позволить принцессе проспать всего несколько минут или часов, исчезнет конфликт, не будет развития сюжета: недостача будет преодолена, принцесса найдет свою истинную любовь, страна вернется к своему *status quo ante*. Но трудно представить себе и такой пересказ «Спящей красавицы», в котором принцесса бы не спала; даже в романе «Принцесса играет» Селлиер, хотя Селеста и не засыпает по-настоящему, ее проклятие длится долгие годы и осознается героиней как таковое. Поэтому Шей искусственно растягивает собственный сюжет, одновременно с этим искусственно сокращая сюжет сказки-источника.

Сюжет сказки должен идти своим чередом, а пересказ – следовать ему: через несколько недель сна принцессы в Соле приезжает Анжелика (подобно фее-крестной в сказке Перро). Родители принцессы просят ее погрузить столицу в сон – по политическим, а не по сентиментальным причинам. В версии Перро фея полагает, что принцессе будет неприятно проснуться одной в пустом замке, Анжелику же просят зачаровать город, потому что иначе стране будет грозить гражданская война.

Поскольку Шей сокращает срок сна героини, то «смещается» и опасность, грозящая Соле: она имеет место сейчас, пока Карабоссо держит королевскую семью в ожидании проклятия, а не во время самого сна. За счет этого Шей удается во многом превозмочь ту мрачность, которая свойственна

¹⁸⁶ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ. соч. С. 19.

многим другим пересказам этой сказки, и при этом включить свой пересказ в контекст всей серии «Вечных сказок». Как и в «Золушке и полковнике», локальная недостача героини оказывается неразрывно связана с недостачей всего королевства и континента в целом; но в данном случае эта взаимная связь во многом заимствуется из сказки-источника.

В современных пересказах «Спящей красавицы» героиня всегда почти оказывается одна – она отчуждена от своей семьи, от всех, кого она знает, и «подвешена» между двумя эпохами. Отчасти эти пересказы восполняют «лакуну» оригинального сюжета, в котором ни сон, ни пробуждение не оказывают на героиню никакого воздействия. В контексте сказки – даже галантной сказки Перро – это более чем объяснимо, поскольку связано с одной из самых характерных категорий сказки как жанра, а именно тем, что М. Люти называет «изолированностью».

Изолированность от прочих персонажей и отсутствие любых связей дают герою сказки потенциальную возможность вступить в любые отношения, в любой контакт, с кем и с чем угодно. Герой изолирован и отделен – и потому он свободнее прочих, а его действия отвечают нуждам жанра, «как если бы невидимая нить связывала его с тайными силами или механизмами, которые формируют мир и судьбу»¹⁸⁷. В пересказе Шей, однако, эта изолированность преодолевается. Розу окружают друзья и родные, и, хотя героиня отделена от всех своим проклятием, одержать победу ей удастся только благодаря им¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Lüthi M. The European Folktale. P. 31.

¹⁸⁸ Эту тенденцию героини одерживать победу, объединяя вокруг себя других персонажей, некоторые исследователи отмечают как характерную именно для женского типа героического квеста. См., например: Carriger G. The Heroine's Journey: For Writers, Readers, and Fans of Pop Culture, 2020.

Шей в «Спящей красавице» трансформирует и еще одну важную характеристику жанра сказки. В сказке, как отмечает Люти, все всегда происходит вовремя, все «сходится»: «Антигерой засыпает именно в тот момент, когда должно произойти узнавание; в то время как герой просыпается точно вовремя – ни минутой раньше, ни минутой позже»¹⁸⁹. «Спящая красавица» Перро прекрасно иллюстрирует этот постулат: там принц даже не будит принцессу, он просто оказывается около ее дворца как раз тогда, когда срок проклятия подходит к концу и героиня должна проснуться.

Обычно у автора пересказа есть два способа трансформации этой особенности сказки-источника. Он может воспринять ее как данность: скажем, в «Скверном поступке» заданная условность проклятия и «пунктуальность» пробуждения не нарушается, только становится чуть более «реалистичной» – проходят не абстрактные сто лет, а ровно сто два года. Он также может обыграть эту особенность: Сонора у Ливайн хочет самостоятельно привести свое проклятие в действие и уже держит в руке веретено, но случайно колется им раньше времени.

Шей, как мы видели, идет по схожему пути. Она максимально сокращает время сна героини, но обыгрывает его таким образом, что прекрасно продуманный план принцессы все равно срывается. Условность проклятия, которого нельзя избежать и которое нельзя полностью «приручить», сохраняется, но причины, по которым план принцессы провалился, лежат не в области магии сказочного мира, а принадлежат обыденному миру – ее возлюбленный отказывается ее будить.

¹⁸⁹ Очевидно, антигерои у Люти соответствуют ложным героям в терминологии Проппа. См. Lüthi M. *The European Folktale*. P. 30.

Надо сказать, что мораль Перро, очевидно ироничная и забавным образом расходящаяся с содержанием сказки, не смогла защитить «Спящую красавицу» от нападков феминистской критики. Уже во «Втором поле» (1949) С. де Бовуар ссылается на эпизод пробуждения принцессы: «[у]лыбка Спящей красавицы вознаграждает Прекрасного принца – слезы счастья и благодарности пленных принцесс становятся истинной мерой доблести рыцаря»¹⁹⁰. Шей «подправила» оригинал, сделав Исаяю не заезжим принцем, а старым и верным другом героини. Это не помешало ей, однако, обыграть растиражированный образ пробуждения Спящей красавицы: улыбка принцессы не радует, а, напротив, расстраивает влюбленного в нее рыцаря, который считает себя недостойным ее.

Если к «Золушке» и ее пересказу Шей схема чередования функций по Проппу была применима хотя бы отчасти, то «Спящая красавица» почти не поддается такому разбору. Полагаем, причина кроется в том, что Пропп рассматривал в основном те сказки, в которых герой активно действовал, чтобы преодолеть собственную недостаточность; сказки же о «невинной преследуемой героине» строятся по другой схеме. Так, в «Спящей красавице» от пропповской схемы остаются, по большому счету, только изначальное вредительство и его финальное преодоление.

Но если приложить схему Проппа не к самой сказке, а к пересказу Шей, то обнаруживается, что он дополняется элементами, которые есть в схеме, но отсутствуют в сказке-источнике. Это вполне объяснимо, если принимать во внимание желание автора сделать пересказ как можно более логичным и цельным; но это также свидетельствует о том, что структура сюжета пересказа, каким бы длинным и пространным он ни был, все же

¹⁹⁰ Де Бовуар С. Указ. соч. С. 273.

следует структуре, лежащей в основе самого жанра волшебной сказки – и, заметим, в основе *romance*.

Например, в пересказе Шей фигурирует описанная Проппом функция «отлучки». Собственно говоря, в пересказе их даже две: изначальная отлучка новорожденной принцессы из королевского дворца, которая способствовала тому, что принцесса выросла решительной и образованной, и вторая отлучка, когда Розалинда узнает, что она принцесса, и возвращается в замок к родным, что приводит в движение основной сюжет. Есть здесь и «поединок с противником», который опять же распадается на две части: до того, как принцесса приводит проклятие в действие (когда она обращается к Карабоссо со своей башни), и после ее пробуждения (непосредственное столкновение с ним). Эти функции формируют собственно героический квест и третью фазу *romance* по Фраю; таким образом, пересказ «достраивает» сказку о «невинной преследуемой героине», реализуя приключенческие элементы, заложенные в основе модуса *romance*. Затем следует «воцарение» – причем, что важно, в романе Шей королевством будет править принцесса, а рыцарь станет ее консортом.

Итак, этот роман Шей также демонстрирует стремление автора в каждом конкретном случае оттенить изначальную недостаточность героя недостатками всего королевства и – чем ближе к концу серии, тем острее – всего континента. Для этого Шей не только модифицирует сюжетные элементы сказки-оригинала (в частности, посредством своеобразного растягивания и сжимания сюжетного времени), но и включает в пересказ элементы героического квеста, базового структурного элемента *romance*, и приключения как его единицы.

2.5. «МИФ ЛЕТА»: ПЕРЕСКАЗ «БЕЛОСНЕЖКИ» К. М. ШЕЙ

«Белоснежка» К. М. Шей («Snow White», 2018) представляет собой самую радикальную переработку сказки-источника из тех, что написаны автором на данный момент. Этот роман – возможно, единственный несомненный пример подменяющего пересказа в серии, тем более интересный, что в нем автор очень тщательно воспроизводит сюжет сказки.

Основное изменение, которое Шей вводит в сюжет, заключается в отношениях, которые связывают Белоснежку и ее мачеху. Фаина, мачеха Белоснежки, любила ее отца (который много лет назад погиб на охоте) и любит девушку как «дочь своего собственного сердца» [«Snow White»: 20]¹⁹¹, а та любит ее как родную мать. Однако с некоторых пор королеву стали мучить головные боли, а однажды Белоснежка застала мачеху, когда та разговаривала с зеркалом (задавая ему классический вопрос о том, «кто на свете всех милее»). Фаина нападает на падчерицу и, хотя ей удалось вовремя остановиться, она просит поместить ее под арест, поскольку в таком состоянии она очевидно опасна и для самой Белоснежки, и для всего Муллберга. Белоснежка с негодованием отказывается, и тогда Фаина велит ей немедленно бежать из дворца к деду, который даст принцессе убежище. Кроме того, королева дает Белоснежке письмо – и, когда та по дороге решает его прочесть, она обнаруживает, что Фаина просит деда Белоснежки не только приютить внучку, но и прислать войска, чтобы убить саму королеву, поскольку она представляет слишком серьезную опасность. Белоснежка, однако, убеждена, что королева попала под влияние темной магии, и клянется спасти ее.

¹⁹¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Shea K. M. Snow White. [Kindle edition], 2018.

Основные сюжетные элементы сказки очевидно сохранены: есть прелестная юная принцесса, есть мачеха, которая хочет ее убить и отправляет из дома. Однако в пересказе полностью меняется наполнение этих элементов: как Фаина готова пожертвовать собой, чтобы спасти падчерицу, так и Белоснежка готова рискнуть жизнью, чтобы не дать деду и лордам убить мачеху. Таким образом, нарушается схема «невинная героиня против деятельной ведьмы». Пропповская «отлучка из дома» также переосмысливается: мачеха не отправляет принцессу в лес на смерть, а, напротив, отправляет подальше от себя и своей неконтролируемой ярости под защиту ближайшего родственника.

Как егерь провожал в лес Белоснежку в сказке братьев Гримм, получив приказ королевы убить девочку, так и Фаина в пересказе Шей дает в провозатые Белоснежке конюха, который, однако, должен всего лишь довести ее до того места, где принцессу встретят солдаты ее деда. Он тоже ослушивается приказа королевы и оставляет принцессу одну. У братьев Гримм он решает не убивать ее, но убежден, что в лесу ее все равно съедят дикие звери, у Шей же он советует девушке прочесть письмо, адресованное ее деду, и оставляет Белоснежку ждать солдат – с тем, чтобы не видеть, как она распечатывает послание.

Одной из основных тем этой сказки Шей считает тщеславие: стремление королевы оставаться самой красивой приводит к тому, что она превращается в «убийцу-каннибала»¹⁹² (в версии братьев Гримм она съедает легкие и печень оленя, полагая, что они принадлежат падчерице) и гибнет мучительной смертью. Фаина у Шей открыто признает свое тщеславие – тем самым подчеркивается ее честность; но этот мотив необходим и для

¹⁹² К. М. Shea. Snow White: The Moral. URL: <https://kmshea.com/2019/01/07/snow-white-the-moral/> (дата обращения 26.07.2021).

выстраивания сюжета, потому что в противном случае зеркало не будет иметь над королевой власти.

В сказке-источнике очевидный антагонист – королева, которая обладает определенным набором волшебных предметов (в том числе и говорящим зеркалом), знает «разное колдовство»¹⁹³ и потому может сама отравить предназначенное для падчерицы яблоко. Шей, однако, полагает, что разумное, умеющее говорить зеркало, которое использует свою силу только для того, чтобы рассказать хозяйке, где находится та, что превосходит ее красотой¹⁹⁴, – необычный, но вполне имеющий право на существование сказочный злодей. И Шей переносит функции антагониста с мачехи на зеркало.

«Архетипической» темой *romance*, по Фраю, является конфликт – противопоставление четко разграниченных протагониста и антагониста. Но в пересказе «Белоснежки» Шей, усиливая тенденцию, заявленную в предыдущих пересказах серии, раздвигает границы однозначного деления персонажей на положительных и отрицательных и тем самым расширяет границы конфликта.

Зеркало само по себе не обладает ни предысторией, ни мотивацией. Однако именно эти свойства позволяют ему сыграть такую важную роль в романе и мире «Вечных сказок» в целом. Мы полагаем, что Шей планировала завершить эту серию пересказом «Белоснежки» довольно давно. Как мы указывали выше, в процессе работы над «Вечными сказками» она написала дилогию, которая представляет собой очень вольный пересказ «Снежной

¹⁹³ Братья Гримм. Снегурочка // Сказки. Минск, 1983. С. 191. Перевод названия сказки Г. Петникова встречается, но редок, поэтому мы будем продолжать называть сказку «Белоснежка».

¹⁹⁴ Shea K. M. The Original Snow White. URL: <https://kmshea.com/2018/12/18/the-original-snow-white/> (дата обращения 26.07.2021).

королевы» и описывает историю континента за много сотен лет до того, как начались события «Вечных сказок».

Снежная королева – мощная волшебница и сестра правящего короля – освобождает свою страну, Верглас, от темных сил и прячет в горах древний артефакт – зеркало, обладающее невысказанной темной силой, которое невозможно уничтожить. Зеркало в этой диалогии – один из немногих оммажей андерсеновскому оригиналу, где в сделанном троллем зеркале «все доброе и прекрасное уменьшалось донельзя, все же негодное и безобразное, напротив, выступало еще ярче, казалось еще хуже. Прелестнейшие ландшафты выглядели в нем вареным шпинатом, а лучшие из людей – уродами...»¹⁹⁵. Это дает нам возможность предположить, что сюжет «Снежной королевы» был избран Шей в качестве «истории» континента исключительно потому, что в нем присутствует зеркало, которое сыграет свою роль и в пересказе «Белоснежки» (отголосок этого образа слышен и в «Золушке и полковнике»).

Как мы узнаем в финале романа, это зеркало было найдено Избранными – потомками выживших из тех армий темных магов, которые победила «Снежная королева» Ракель. Эти Избранные и стоят за всеми проклятиями, смертями и несчастьями, которые подтачивали континент на протяжении последних шести лет. Древнее и мощное зеркало они отправили в подарок Фаине, чтобы ослабить страну во время правления королевы-регента. Однако зеркало не подчиняется Избранным, и, хотя его действия соотносятся с планами темных магов, намерение поработить Фаину и заставить ее убить падчерицу принадлежит ему самому.

Фаина сопротивлялась зеркалу гораздо дольше, чем можно было рассчитывать, поскольку ей руководила материнская любовь к падчерице.

¹⁹⁵ Андерсен Г. Х. Снежная королева // Сказки и истории. Петрозаводск, 1980. С. 97.

Такое исследование феномена родительской любви, свойственного сказке даже в меньшей степени, чем описания каких бы то ни было других чувств, отличает «Белоснежку» Шей от других пересказов этого сюжета. Мачеха, одна из самых «канонических» антагонисток, какие только встречаются в волшебных сказках, в версии Шей становится истинной героиней: отказываясь причинять вред падчерице, она «спасает континент от неотвратимой катастрофы»¹⁹⁶.

Такой подход к системе персонажей, с одной стороны, продолжает тенденцию «гуманизации» ведьмы в современных пересказах сказок, а с другой, совершает трансформацию, почти обратную той, что в свое время проделали со своими версиями сказок братья Гримм. Как указывает Уиндлинг, они «смягчали жестокость – в особенности в семейных драмах. <...> Как правило, они убрали вину с отца и заменяли мать, которая была злодейкой в тех версиях сказок, которые им рассказывали, другой женщиной»¹⁹⁷.

В пересказе Шей Фаина оказывается героиней, чья убийственная ревность, заданная извне пересказа «условиями игры» оригинального сюжета, а изнутри – злыми чарами зеркала, оборачивается абсолютным самопожертвованием и материнской любовью. При этом это происходит не в ущерб, а в дополнение к линии главной героини, которая, согласно сюжету сказки-источника, должна покинуть дом и скрываться. Белоснежка проходит собственный квест, стремясь спасти мачеху, и в итоге занимает свое истинное место наследницы престола. В пересказе Шей изначальная недостача оригинала (зависть королевы) сплетается с недостачей всего

¹⁹⁶ К. М. Shea. Snow White: The Moral.

¹⁹⁷ Цит. по: Warner M. From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers. New York, 1994. P. 197.

королевства (безумие не дает ей править и ставит под угрозу будущее страны).

Замедление времени пересказа позволяет связать три недостачи «нового» сюжета: Белоснежка не может убедить лордов пощадить Фаину и уничтожить источник недостачи королевы, пока не преодолеет собственную застенчивость; королевство не восстановится, пока власть зеркала над королевой не будет уничтожена; Фаина не придет в себя, пока Белоснежка не уговорит лордов пойти на замок. Все эти недостачи работают на «расширение» пересказа. Но они же в итоге служат тому временному преодолению эскалации общей недостачи континента, которое необходимо в финале серии «Вечных сказок».

Мы видим, как зло в пересказах Шей постепенно перестает быть индивидуальным вредительством, а превращается в хтоническую угрозу, угрожающую всему порядку мира «Вечных сказок». Посмотрим, как это сказывается на трансформации оригинального сюжета. В своем пересказе «Белоснежки» Шей ориентируется на две версии сюжета. Как явствует из сказанного выше, основным ее источником стала версия братьев Гримм («Schneewittchen», 1812); но вторым – и весьма существенным – источником послужила сказка Пушкина, известная Шей в английском переводе П. Темпеста¹⁹⁸. Именно из «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833) Шей заимствует одно из главных сюжетных изменений: в ее пересказе героиня попадает не к гномам, а к воинам, поскольку они органичнее вписываются в художественный мир «Вечных сказок»¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Pushkin A. Tale of the dead princess and the seven knights / trans. Peter Tempest // Progress Publishers, 1973. URL: <https://russian-crafts.com/russian-folk-tales/tale-about-dead-princess.html> (дата обращения 26.07.2021).

¹⁹⁹ См. Shea K. M. Snow White: the Russian Version. URL: <https://kmshea.com/2018/12/20/snow-white-the-russian-version/> (дата обращения 26.07.2021).

Когда Белоснежка понимает, что она не может отправиться к деду, потому что он немедленно отправит войско убить Фаину, она слышит на улице разговор о Семи воинах – группе молодых аристократов, ушедших в лес. Первый раз о них упоминается уже на первых страницах романа, когда о них говорят придворные, причем отзывы их крайне недоброжелательны: «Они не юноши. <...> Они упрямы, как *гномы*. Вместо того, чтобы называть их Семью воинами – как они сами себя гордо именуют – стоило бы звать их семью отшельниками-еретиками или *семью гномами!*» [«Snow White»: 12. Курсив наш. – М.М.]. Шей, как мы видим, связывает два источника воедино: еще до того, как мы узнаем о героических подвигах воинов, нам сообщают о них как о своеобразных мифических созданиях (насколько можно судить, гномов в мире Шей нет), в очередной раз подчеркивая связь пересказа с каноном (в том числе – с диснеевским мультфильмом 1937 года, визуальное воплощение персонажей в котором до сих пор оказывает влияние на авторов пересказов, в том числе и на Шей).

Аналогичным образом Шей обращается к образности сказки братьев Grimm: действие пересказа происходит ранней весной после долгой и суровой зимы, когда снег еще не окончательно стаял. Шей помещает действие своего пересказа в зимние декорации, очевидно отсылающие к словам матери Белоснежки, которая, занимаясь шитьем зимой у окна, укололась иглой, загляделась на «красное не белом снегу» и пожелала, чтобы ее ребенок был «белым, как этот снег, и румяным, как кровь, и черноволосым, как дерево на оконной раме!»²⁰⁰.

Вместе с тем, как представляется, пересказ «Белоснежки» максимально реализует *romance* как «миф лета»: сюжет выстраивается по классической схеме, проводя героиню «через мрак, зиму и смерть к возрождению, новому

²⁰⁰ Братья Grimm. Снегурочка // Сказки. Минск, 1983. С. 186.

порядку и взрослению». Тем важнее становятся сезонные коннотации пересказа Шей: сменяющая зиму весна расцветает в лето. Зима, пора недостат и потерь, приводит героиню к смерти и возрождению (буквальным, согласно сюжету источника), к новой жизни в новом статусе.

С другой стороны, Шей заимствует из «Сказки о мертвой царевне» описание деятельности богатырей и распространяет его на свой сказочный мир, трансформируя врагов воинов в порождения темной магии: так, пушкинское «Перед утренней зарею // Братья дружною толпою // Выезжают погулять, // Серых уток пострелять, // Руку правую потешить, // Сорочина в поле спешить, // Иль башку с широких плеч // У татарина отсечь, // Или вытравить из леса // Пятигорского черкеса»²⁰¹ (в английском переводе пушкинская ирония почти незаметна) превращается в постоянные битвы с гоблинами, химерами, горными ведьмами и ледяными великанами. Уже в самом начале пересказа на первый план выходит привнесенная автором сугубо приключенческая линия сюжета, которая становится еще более ощутимой, как только героиня попадает к Семи воинам.

Муллберг занимает особое положение на континенте «Вечных сказок». Он не подвергается прямой атаке Избранных – как, например, Соле или Луара (в которых проклинали принцессу и принца соответственно), – но зеркало, присланное королеве, постепенно влияет на ее разум, тем самым отвлекая от небольших, но все же ощутимых опасностей, насылаемых темными магами. Так, Муллберг оказывается отрезан от остального континента, который уже осознал общую угрозу. Но поскольку зеркало так долго не могло поработить Фаину, процесс эскалации зла, который

²⁰¹ Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях // Полное собрание сочинений с десяти томах. – Том IV. – М.-Л., 1950. – С. 464.

становится все более ощутимым в каждой стране континента, здесь замедлился – и в финале его на какое-то время удалось остановить.

Полнота реализации *romance* в пересказах Шей тем ощутимее, чем ближе роман стоит к финалу серии «Вечных сказок». Чем дальше, тем более важную структурную роль играет квест и приключение (как его единица), тем активнее конфронтация с врагом. Финальная встреча Белоснежки и мачехи, к примеру, приобретает в пересказе почти эпические масштабы. Она дополнительно усиливается и фэнтезийно-приключенческой линией: зеркало оказывается также и тюрьмой, в которую шесть лет назад Избранные заключили учителя Анжелики, лорда-волшебника Эваристе. Это событие ознаменовало начало всех прочих недостатков на континенте – пленив Эваристе, Избранные не только устранили своего главного противника, но и смогли использовать его силу. На протяжении всех романов «Вечных сказок» Анжелика искала Эваристе, параллельно помогая встречным героям решить локальные недостатки, заданные их сказками, и только в финале «Белоснежки» ученице удастся освободить своего учителя из плена зеркала.

Мы видели, как в раннем пересказе «Золушки» сюжет сказки почти мешал автору выстроить историю героини; в более позднем пересказе «Спящей красавицы» сюжет сказки был дополнен элементами народной сказки и *romance*. Наконец, в последнем романе серии структура *romance* усиливает сюжет сказки-источника, подчеркивает его смыслы. Все три пересказа берут за основу канонические сказки о «невинной преследуемой героине», но «дорастают» до полноценных текстов в модусе *romance*. Чем ближе к финалу серии, тем активнее «преследуемые» героини принимают участие в квесте, который через череду приключений и столкновений с антагонистами ведет их к счастливому финалу.

Тем не менее, этот счастливый финал оказывается успешным лишь отчасти. Сказочный сюжет завершается, но его место занимает более глобальная конфронтация с более страшным антагонистом; планы зеркала и Избранных на данный момент расстроены, но зеркало снова у них, а Эваристе, хотя и свободен, не имеет доступа к своим магическим силам.

ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПЕРЕСКАЗА СКАЗКИ: ЖАНРОВАЯ *TERRA INCOGNITA*

3.1. ОТ *ROMANCE* К ФЭНТЕЗИ

Пока речь шла о пересказе одной сказки, о трансформации отдельно взятого сюжета, рассмотрение его в свете соотношения и «достраивания» за счет *romance* представлялось продуктивным и достаточным. Однако, если говорить о художественном мире, объединяющем несколько таких расширенных и дополненных сказок, то следует иметь в виду, что он больше суммы своих составляющих. В романном цикле каждый пересказ является составной частью общего замысла о борьбе добра и зла. Отдельные сказочные сюжеты, обогащенные за счет преломления сказочного канона и внедрения элементов *romance*, составляют более крупный магистральный сюжет, который демонстрирует очевидное сходство с непосредственным воплощением *romance* в современной литературе – с фэнтези.

Необходимость создания непротиворечивого вторичного мира нереалистического свойства заставляет авторов пересказа обратиться к жанру, который уже сосредоточен вокруг создания вторичных миров, спасаемых от гибели усилием героя. Однако использование этой жанровой модели дополнительно усложняет пересказы (сказки, уже видоизмененные за счет внедрения элементов *romance*), что приводит нас к мысли о том, что определение жанровой природы современных пересказов сказок представляется возможным только в контексте книжной серии.

В своем экскурсе в эпоху «возрождения *romance*» Ванинская подчеркивает тематическое многообразие *romance* поздневикторианской эпохи, отмечая при этом тот факт, что каждая из «тем» впоследствии

обособилась в отдельный поджанр: детектив, триллер, любовный роман. Для настоящего исследования интерес представляет «фантастический *romance*»²⁰², составивший основу современной литературы фэнтези.

В фэнтези, как и в волшебной сказке, репрезентируется «чудесное» по терминологии Ц. Тодорова. Согласно его разделению, «чудесное [в чистом виде]» не вызывает «никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя» и характеризуется «не отношением к повествуемым событиям, а самой их природой»²⁰³. Законы мира фэнтези в его классическом изводе предполагают наличие «магии»²⁰⁴, которая является частью мира, но осознается героями как должное; от читателя же в данном случае ожидается «приостановка неверия».

В одной из последних монографий, посвященных теории фэнтези (2018), П. Моран определяет фэнтези широко, как художественное произведение, действие которого чаще всего помещено в выдуманный («вторичный», по Толкину) мир и которое включает «сверхъестественные и/или волшебные»²⁰⁵ элементы. Необязательность каждой из этих характеристик свидетельствует о невозможности точной дефиниции фэнтези. До сих пор и в западном, и в отечественном литературоведении остается открытым вопрос о том, является ли фэнтези жанром²⁰⁶: его понимают как

²⁰² Vaninskaya A. Op. cit. P. 71. Курсив наш. – М.М.

²⁰³ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 48.

²⁰⁴ См. Carter L. Imaginary Worlds: the Art of Fantasy. Ballantine Books, 1973.

²⁰⁵ Moran P. The Canons of Fantasy: Lands of High Adventure. University of British Columbia, 2019. [Kindle edition]. P. 12.

²⁰⁶ См., например, Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: автореф. дис. ... к-та фил. наук. Н. Новгород, 2013; Нестерова Е.А. Вещи и природные объекты в мире фэнтези: «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена, «Бесконечная история» М. Энде: дис. ... к-та фил. наук. М., 2018. Подобная тенденция наблюдается и применительно к приключенческой литературе (о систематизации А.З. Вулиса см.: Козьмина Е. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.-Екатеринбург, 2017).

жанр, как метажанр, как мегажанр²⁰⁷, как литературное направление, как художественный метод и даже как «естественный способ мышления»²⁰⁸.

Каждое новое определение в каждой литературоведческой традиции стремится аннулировать предыдущие, но, поскольку последние полвека исследований не дали сколько-нибудь окончательного результата, кажется продуктивным посмотреть на фэнтези с другой точки зрения. Ванинская, в частности, предлагает отказаться от теоретических построений («структуралистских, <...> феминистских, психоаналитических или постмодернистских»), равно как и от описательных подходов (и неважно, начинаются ли они «с Гомера или с романтиков») и рассматривать современное фэнтези в диахронии *romance*.

При таком взгляде вопрос о фантастическом (в широком смысле) или же «чудесном», лежащем в основе вторичного мира фэнтези, становится нерелевантным. Исследовательница предлагает применить жанровый подход, иметь в виду «литературно-историческую ретроспективу», поскольку только так можно получить представление о литературном процессе и перспективе движения и развития жанров.

Теоретические подходы к фэнтези сталкиваются с той же проблемой, что и исследования *romance* в целом: как пишет Х. Купер, очень немногие критики рассматривают интересующие их произведения «как поколения или семейство текстов», вместо этого воспринимая их в качестве «воплощений или клонов единственной платоновской идеи»²⁰⁹ (в нашем случае такой идей

²⁰⁷ См., в частности: Хоруженко Т.И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного университета, 2014; Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2015.

²⁰⁸ Термин М. Штейнман, цит. по: Соломонова М.В. Указ соч. С. 74.

²⁰⁹ Цит. по: Vaninskaya A. Op. cit. P. 73.

чаще всего оказывается «фантастическое»). Если же, напротив, смотреть на исторические связи между явлениями, то «генеалогические нити», незаметные для современника, обретают смысл.

Так, кратковременное «возрождение *romance*» двух последних десятилетий XIX века оказалось более чем продуктивным в исторической перспективе: то, что тогда было лишь возможностью, шестьдесят лет спустя оформилось в полноценные жанры. «Старомодный» *Quellenforschung*, как пишет Ванинская, позволяет увидеть тексты, которые «стали предшественниками современного фэнтези, и выделить предтеч других популярных типов фантастической литературы, унаследовавших разные аспекты поздневикторианского модуса»²¹⁰.

Romance XIX века, уже тогда довольно разнородный, подвергся дальнейшему членению, и «сверхъестественное» (в широком смысле слова) дало толчок к развитию разных современных жанров. Ванинская предлагает упрощенную схему, которая, однако, представляется весьма показательной в контексте нашего исследования: готическая традиция Стивенсона и Стокера в итоге трансформировалась в литературу ужасов, Уэллс дал толчок тому, что станет научной фантастикой, а Моррис, Хаггард и Макдональд воспринимаются сейчас как «зачинатели современного фэнтези»²¹¹ и непосредственные предшественники Льюиса и Толкина.

Важно понимать, подчеркивает Ванинская, что если исследовать момент написания произведений, то осмысленной связи между текстами Морриса, Хаггарда и Макдональда нет, хотя различия весьма заметны. Эта связь могла быть увидена только исследователями фэнтези XX века, поскольку ретроспектива позволила распознать те элементы текстов, которые

²¹⁰ Ibid. P. 73–74.

²¹¹ Vaninskaya A. Op. cit. P. 74.

в будущем стали жанрообразующими. В момент же написания произведений и авторы поздневикторианской эпохи, и Толкин и Льюис полагали, что пишут *romance*²¹².

Рассматриваемое в контексте *romance*, «мифа лета», и понятое как логичное продолжение «линии органического роста»²¹³ искусства, фэнтези не нуждается в специальной дефиниции относительно других составляющих того же модуса. Для данной работы не столь важно, «является ли фэнтези “ответвлением фантастики или формой сказки”»²¹⁴. Если рассматривать фэнтези как новейший виток *romance*, максимально опирающийся на его мифологические основания, то определение фэнтези как «своеобразного соединения сказки, фантастики и приключенческого романа»²¹⁵ оказывается малопродуктивным, ибо объясняет его через другие, близкие и генетически сходные, модификации того же модуса.

Проблема усложняется еще и тем, что в отечественном литературоведении почти ничего не написано о *romance* как таковом и, насколько нам известно, нет крупных исследований, которые бы выводили фэнтези из *romance*. Предпосылки встречаются часто: например, И.В. Лебедев предлагает генетико-типологический принцип, выводя современное фэнтези «из приключенческих жанров вообще»²¹⁶ (отсутствие апелляции к *romance* в данном случае может объясняться тем фактом, что исследователь

²¹² Ibid. P. 75.

²¹³ Alexander L. High Fantasy and Heroic Romance // The Horn Book Magazine. – 1971. – December. URL: <https://www.hbook.com/?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance> (дата обращения 26.07.2021).

²¹⁴ См. Нестерова Е.А. Указ. соч. С. 10; Дворак Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 18.

²¹⁵ Белокурова С. П. Фэнтези // Словарь литературоведческих терминов. СПб., 2007. С. 190.

²¹⁶ Лебедев И.В. Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 3. – С. 362–369.

занимается русскоязычным фэнтези); Е.С. Дьяконова в своей диссертации отмечает, что в героическом фэнтези «нетрудно увидеть возрожденный на новом материале древний жанр рыцарского романа»²¹⁷, но следующий очевидный шаг – к *romance*, а не к роману – в настоящем исследовании предпринимается впервые. Собственно говоря, «жанровое родство»²¹⁸ приключенческой литературы и фэнтези не требует доказательства – оно очевидно, поскольку и то, и другое принадлежит *romance* и родственно многим другим жанрам (в частности, сказке); в своем эссе о современном фэнтези Л. Александер напрямую именуется его «героическим *romance*»²¹⁹. Истинным вопросом для исследователя является взаимоотношение и взаимовлияние этих жанров внутри новых текстов.

Для ответа на этот вопрос необходимо понимать, как возникло современное фэнтези. П. Моран в своей монографии отмечает два подхода к истории и вопросу об истоках фэнтези: одна группа ученых видит в фэнтези прямое продолжение древних мифов, сказок и легенд, другая же говорит о нем как о новом литературном явлении, возникшем в викторианскую эпоху²²⁰. Моран пишет, что первый подход не совсем удобен тем, что в контексте всей мировой истории литературного творчества понятие реализма оказывается настолько новым, что вопрос о «чуждости» фэнтези как его основной характеристике не имеет смысла.

Второй же подход, встраивающий фэнтези в контекст викторианского интереса к Средневековью, в контекст упомянутого нами выше спора о реализме, выраженном романом (*novel*), и сознательной нереалистичности,

²¹⁷ Дьяконова Е.С. Специфика дискурсивной гетерогенности англоязычного эпического фэнтези: дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2017.

²¹⁸ Лебедев И.В. Указ. соч.: аннотация к статье.

²¹⁹ Alexander L. Op. cit.

²²⁰ Подробнее см. Moran P. Op. cit. P. 13.

поставленной в центр *romance*, кажется вполне продуктивным, если он предпринят с предписанных Ванинской ретроспективных позиций. Этот подход фиксирует определенный момент литературного процесса, в котором прерафаэлитские вкусы – как реакция на современное искусство – сошлись с подъемом компаративных лингвистических и мифологических исследований (как отмечает Моран, без последних не было бы Толкина). Дж. Уильямсон утверждает, что современное фэнтези родилось из осознания «дистанции между современным миром и мифологическим прошлым»²²¹; отсюда – свойственная фэнтези ностальгичность (примета общества Новейшего времени) и ориентация не на античный канон (легший в основу европейского искусства), а на кельтскую и скандинавскую традицию.

Традиция эта была принципиально важна и для поздневикторианских авторов и критиков, в качестве примера можно назвать «Эрика Светлоокого» Г. Р. Хаггарда («Eric Brighteyes», 1890) и «Сказание о Доме Вольфингов»²²² У. Морриса («The House of the Wolfings», 1889). *Romance* Морриса был высоко оценен критиками, но для нас особенно важны два высказывания. Критик из «Атлантик Мансли» («Atlantic Monthly») отмечал «Каждая из его глав становится, рано или поздно, картиной, замечательно собранной, прелестной или величественной...»²²³. В 1890 году воспоминания о защите *romance* Стивенсона конца 80-х годов были очень свежи, и представление о присущих *romance* «сценах, создающих эпохи» и задаче жанра в целом «повиноваться идеальному закону мечты» нашло у Морриса свое художественное воплощение. Второе высказывание принадлежит О. Уайльду. В своей рецензии на роман Морриса («Полл Молл Газетт» / «Pall

²²¹ Цит. по: Moran P. Op. cit. P. 16.

²²² Последний русский перевод; произведение также известно в русской традиции под названием «История Дома Сынов Волка» и «Дом сынов Волка».

²²³ Anon. “Review: The House of the Wolfings” // Atlantic Monthly. – 1890 – lxx. – P. 851–854.

Mall Gazette», 1889) он горячо приветствует «сознательное усилие», предпринятое автором, чтобы вернуться от современности, от дней «грубого реализма и лишённого воображения подражания» к «предшествующим, более свежим временам»²²⁴.

Для критиков конца XIX века витальность и вирильность *romance* оказывалась одной из самых привлекательных черт жанра, а истории такого рода «идеально» объединяли интерес к повествованию и приключению с интересом к характеру; Э. Лэнг, в частности, пишет, что нет ничего более «варварского», чем начало саги о Вэльсунгах и Нифлунгах, – но нельзя представить себе и «более естественного, правдивого и простого изображения человеческой природы, человеческих чувств и страстей, у Бальзака или у Шекспира», чем начало этой саги, открывающееся «любовью и ненавистью змей и оборотней». Ту же возможность древних, «свирепых»²²⁵ саг и сказок выражать исконные желания и стремления человека отмечал впоследствии Толкин в своей знаменитой лекции памяти Лэнга, позднее переработанной в эссе («О волшебных историях» / «On Fairy-Stories», 1939/1947), которое стало своего рода манифестом фэнтези и одним из первых рассуждений о жанре, когда сам жанр еще не отграничивал себя от других.

Во второй половине XX века ориентация на скандинавскую традицию оказалась еще более симптоматичной: как пишет У. Ле Гуин, Север дал нам мифологию, которая отвечает вкусам нашего времени в силу «неистовой жестокости и глубокой внутренней безнадежности»²²⁶. Двадцатый век с его

²²⁴ Wilde O. Mr. William Morris's Last Book // Pall Mall Gazette. – 1889. – March 2.

²²⁵ Lang A. Realism and romance. P. 692.

²²⁶ Le Guin U. K. Norse Mythology by Neil Gaiman review – nice dramatic narratives, but where's the nihilism? // The Guardian. – 2017. – 29 Mar 2017. – URL:

потрясениями и разочарованностью охотно впитал ее, предпочтя классической «южной» мифологии Средиземноморья, и украсил ей самый меланхоличный из мифов – артуровский, легший в основу т.н. «толкиновского» канона фэнтези²²⁷. Именно под пером Толкина, на пересечении двух повествований о конце эпох – скандинавском Рагнарёке и падении Камелота, – был создан «Властелин колец», ставший эталоном для нового жанра фэнтези.

Как и сказка, и *romance*, фэнтези – понятие интуитивно внятное, но плохо поддающееся научной дефиниции. По определению В. Л. Гомпана, к примеру, это «вид фантастической литературы, <...> основанной на сюжетном допущении иррационального характера»²²⁸. Предпосылки фэнтези находят в мифе, в сказке, в рыцарском романе и особенно – в цикле, посвященном Королю Артуру и его рыцарям Круглого Стола. Следуя этой модели (заметим, типичной для модуса *romance*), герой фэнтези должен совершить квест, «представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии»²²⁹. В западном литературоведении исследовать литературу фэнтези начали в 70-е годы XX века, почти сразу после консолидации жанра, и к этому же периоду относится становление термина (в отечественной науке первые обращения к жанру датируются концом 1980-х годов).

<https://www.theguardian.com/books/2017/mar/29/norse-myths-by-neil-gaiman-review> (дата обращения 26.07.2021).

²²⁷ Идея о меланхолической природе мифа о короле Артуре встречается также в: Сапковский А. Вареник, или Нет золота в Серых горах // Дорога без возврата. М., 1999. С. 412.

²²⁸ Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1163.

²²⁹ Гопман В. Л. Указ. соч.

Б. Эттбери предлагает называть фэнтези «нечетким множеством» (fuzzy set)²³⁰, которое удобнее всего определять через самые яркие образцы, интуитивно опознаваемые читателями и исследователями. Этот достаточно смелый метод, одновременно нормативный и экспериментальный (так именуют его Дж. Клют и Дж. Грант во введении к своей «Энциклопедии фэнтези», 1997), хотя и не предлагает полностью удовлетворительных дифференцирующих критериев, тем не менее дает приблизительное определение жанра фэнтези как цельного, внутренне логичного повествования, в центре которого находится история, сюжет. В нашем мире, каким мы его знаем, история, рассказанная в фэнтези, была бы невозможна; однако, помещенная в иной, вторичный мир, она абсолютно закономерна с точки зрения внутренних законов этого мира. Образцовые авторы и произведения фэнтези, по мысли Эттбери, подобны прожекторам: они освещают дорогу в сложном мире фэнтези и иногда помогают определить окружающее пространство, но они не способны осветить все, потому нет и четких границ жанра.

На представлении о каноне основывает свою дефиницию жанра Моран в недавней монографии, однако такой подход, как отмечает сам автор, тоже не бесспорен: с одной стороны, вопрос о принадлежности того или иного произведения к канону очень субъективен, а с другой, фэнтези – это далеко не только литературные тексты: самостоятельные фэнтезийные произведения появляются в кинематографе, в настольных и компьютерных играх, даже в музыке.

Если говорить исключительно о литературной составляющей явления, то, невзирая на обилие поджанров (городское фэнтези, темное фэнтези и т.

²³⁰ Подробнее см.: Attebery B. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Indiana Univ. Press, 1980.

д.), которые также участвуют в постоянном становлении канона, с разумной долей обобщения все же можно сказать, что канон фэнтези сосредоточен на определенном типе сюжета (широко понятый квест-инициация и столкновение с силами зла), помещенном в условное европейское Средневековье. Оба аспекта канона являются, как мы понимаем, очередной трансформацией черт *romance*; а поскольку и все составляющие современного пересказа сказки принадлежат этому модусу, их также имеет смысл рассматривать именно внутри этого контекста. В данной работе мы будем рассматривать фэнтези только в той степени, которая необходима нам для понимания жанровой специфики пересказа как его подвида, которая состоит, как нам представляется, в подчеркнутой пограничности.

Фэнтези тяготеет к «сознательной»²³¹ переработке мифов и легенд, черпая, как неоднократно отмечалось самими авторами, из общего источника, т.н. «котла историй» («the Pot of Soup, the Cauldron of Story»²³²). Это определение Толкин употребил в упоминавшемся нами выше эссе о волшебных историях, а Л. Александер, автор «Хроник Придайна» («The Chronicles of Prydain», 1964–1968), в свою очередь, называл его «мифологическим минестроне», в котором с незапамятных времен бурлят «герои и злодеи, феи-крестные и злые мачехи, принцессы и свинопасы, узники и спасители»²³³.

При очевидной близости к сказке прямого обращения к сказочному жанру фэнтези, как правило, не знает (на эту особенность указывал, в частности, А. Сапковский²³⁴). Создатели «Энциклопедии фэнтези» Клют и Грант считают, что сказки являются лишь одним из великого множества

²³¹ Alexander L. Op. cit.

²³² Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories // Tree and Leaf. HarperCollins Publishers Ltd, 2001. P. 25.

²³³ Alexander L. Op. cit.

²³⁴ См. Сапковский А. Указ. соч. С. 411.

«дополнительных» текстов, которые фэнтези эксплуатирует для обогащения своего материала. Они даже предложили термин «ревизионистское фэнтези»²³⁵, обобщающий все возможные источники сюжетов, которыми пользуется литература фэнтези: легенды о короле Артуре, о Летучем голландце, истории Фауста, Золушки и т. д.

Однако такой подход стирает жанровые различия между возможными источниками и не предлагает никаких критериев разграничения типов источников; более того, не заявлена даже необходимость такого разграничения. Тем более не ставится проблема различения способов воздействия того или иного источника на «принимающий» жанр фэнтези. Между тем очевидно, что ориентированность на «сказочный» источник является основной, подчеркиваемой особенностью рассматриваемого нами явления пересказов сказок и не может не накладывать жанрового отпечатка на финальный текст. По этой причине нам кажется принципиальным рассматривать пересказы сказок как пограничное явление, несущее отчетливый отпечаток сформировавших его жанров: сказки и нескольких типов фэнтези.

Разнообразие произведений, которые можно описать как фэнтезийные, вынуждает нас более пристально рассмотреть два основных – и изначальных – типа фэнтези. На наш взгляд, каждый из них, по-своему соотносясь с *romance*, оказывает влияние на явление пересказа сказочных сюжетов.

²³⁵ Kaveney R. Revisionist Fantasy // Encyclopedia of Fantasy / eds. J. Clute, J. Grant. 1997. URL: http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=revisionist_fantasy (дата обращения 26.07.2021)

3.2. ПЕРЕСКАЗ СКАЗКИ: МЕЖДУ ЭПИЧЕСКИМ И ГЕРОИЧЕСКИМ ФЭНТЕЗИ

Фэнтези сосредоточено на «механизме приключения и удовольствии погружения в другой мир, который был бы больше нашего и управлялся бы таинственными силами»²³⁶, однако типы этих приключений могут различаться. Так, Ф. Мартин разделяет фэнтези на пять базовых категорий, три из которых нам особенно интересны (и только они, в отличие от «темного» фэнтези и «магического реализма», являются беспримесным фэнтези): «высокое» фэнтези (толкиновского типа), «приключенческое» фэнтези и т.н. «сочинения на сказочные сюжеты» (fairy-tale fiction)²³⁷.

Последние говорят о движениях человеческого сердца: страхе, отваге, жадности, любви. В центре таких произведений, по Мартину, лежит история трансформации личности: гадкий утенок становится прекрасным лебедем; девушка, выметающая из очага золу, – принцессой; а дурак – мудрецом. Как и в двух других типах фэнтези, здесь повествуется о пути героя от теплого и относительно безопасного очага в темный и неизвестный лес и, заметим, о возвращении к людям.

Однако по этому определению видно, что там, где речь не идет об описании сюжетов известных сказок, все сказанное применимо и к другим видам фэнтези – в каждом из них герой претерпевает какую-либо трансформацию, проходит инициацию, это основное требование *romance*. Говорить о том, насколько такая трактовка сказки противоречит идее Люти об «отсутствии глубины» сказки, кажется уже излишним. Два других вида

²³⁶ Moran P. Op. cit. P. 23.

²³⁷ См. Martin P. Five Golden Rings of Fantasy // The Writer's Guide to Fantasy Literature: From Dragon's Lair to Hero's Quest / ed. Philip Martin. – Kalmbach Publishing Co., 2002.

фэнтези являются более традиционными, различаясь по характеру героя и по его цели, и такое разделение обусловлено исторически.

Фэнтези как современное явление начало формироваться в Англии в поздневикторианский период, хотя еще не понимался как отдельный подвид *romance* и не имел закрепившегося названия. В качестве пионеров фэнтези называют обычно Дж. Макдональда и У. Морриса. С 1888 по 1897 годы вышло семь романов (*romances*) Морриса (в памяти потомков оставшегося скорее в качестве основателя движения «Искусств и ремесел»), которые были написаны под сильным влиянием кельтских саг, средневековой литературы видений, рыцарского романа, английского готического романа и произведений немецких романтиков. Самые показательные из них – «Лес за пределами мира» («Лес за гранью мира» / «The Wood Beyond the World», 1894), «Колодец на краю света» («Источник на краю мира» / «The Well at the World's End», 1896). Эту традицию «сгоревшей библиотеки Дон Кихота»²³⁸ (по выражению Б. Шоу): *romances* Морриса и сказок Макдональда – подхватил, прежде всего, Лорд Дансейни («Дочь короля Эльфландии» / «The King of Elfland's Daughter», 1924). В своем романе он активно эксплуатирует идею двоемирия, которое, наравне с незавершенностью²³⁹, было унаследовано фэнтези из романтизма и стало одной из базовых характеристик жанра.

Одновременно с этой «интеллектуальной» британской линией развития будущего жанра за океаном набирала силу параллельная тенденция, на первый взгляд кажущаяся совершенно противоположной. В дешевых американских литературных журналах (*pulp magazines*) стали появляться

²³⁸ Цит. по: Vaninskaya A. William Morris and the Idea of Community: Romance, History and Propaganda, 1880–1914. Edinburgh University Press, 2010. P. 68.

²³⁹ Подробнее см.: Винтерле И.Д. Указ. соч.

рассказы, которые, за неимением четких жанровых разграничений в ту эпоху, балансировали между тем, что потом стало называться научной фантастикой, ужасами и фэнтези.

Максимально тяготеющими к фэнтези в современном понимании были рассказы Р. Говарда, написанные им в 1930-е годы для журнала «Странные истории» («Weird Tales»). Его истории о маскулинных героях, странствующих по воображаемым мирам и побеждающих врагов, легли в основу типа фэнтези, который впоследствии станет называться фэнтези «меча и магии» (sword & sorcery). Самым известным персонажем Говарда стал Конан, варвар из Киммерии, а его художественный мир являет довольно редкий для более поздних образцов жанра (и совсем не типичный для его канона) пример не-медиевальной не-европоцентричной модели. Хайборийская Эра Говарда: «затерянные города, забытые эпохи», как обозначает этот тип вторичного мира в своем основополагающем труде по истории и теории фэнтези «Воображаемые миры: искусство фэнтези» Л. Картер²⁴⁰ (такое название носит глава, посвященная фэнтези pulp-журналов) – представляет скорее слепок Древнего мира.

В конце все тех же 30-х годов в Англии выходит первая книга Толкина под названием «Хоббит, или Туда и обратно» («The Hobbit, or There and Back Again», 1937). Творчество Толкина, казалось бы, напрямую наследует «интеллектуальной» викторианско-эдвардианской традиции фэнтези. Трилогия «Властелин Колец» («The Lord of the Rings»), которой суждено было потрясти мир, была опубликована в 1950-х гг. Впоследствии эта книга станет центральной для канона, что во многом определило отношение к ней.

²⁴⁰ Carter L. Op. cit; об истории жанра см. также: Williamson J. The Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series. Palgrave Macmillan, 2015.

В данном случае ретроспективный подход смешался с подходом оценочным: величайшее произведение фэнтези по определению должно опираться только на самые изысканные, пусть даже и несколько забытые, образцы. Однако, как отмечает Моран, во «Властелине колец» британская и американская традиции встречаются: «ученость» и эстетизм уравнивается более «популярным» приключенческим элементом. Когда в 1960-е годы, после издания «Властелина колец» в США в мягкой обложке, к произведениям Толкина пришла мировая слава, два источника фэнтези оказались спаяны навсегда. Как отмечает Картер, Толкин стал связующим звеном между двумя отдельными национальными традициями, и этот момент ознаменовал «коммерческую консолидацию»²⁴¹ жанра.

Большую роль в этом процессе сыграл сам Картер, не только автор «Воображаемых миров», но и редактор серии «Баллантайн Эдалт Фэнтези» («Ballantine Adult Fantasy Series», 1969–1974). Эта серия, задуманная, как считается, после успеха «Властелина колец» в Америке, предлагала переиздание забытых или труднодоступных произведений предшественников Толкина, таким образом ретроспективно формируя историю жанра и его канон – от Морриса, Лорда Дансейни, Дж. Кейбелла и Э. Эддисона. Успех нового, теперь четко идентифицируемого жанра был колоссален, но неоднороден: толкиновский эпос оказался более авторитетным, «серьезным», и лег в основу канона жанра, в то время как истории о приключениях героев воспринимались как нечто чисто развлекательное. Однако на самом деле различия между двумя типами повествования внутри *romance* не настолько очевидны.

«Высокое» – или «эпическое» – фэнтези повествует, как правило, о герое, который неохотно и почти против воли вынужден спасти мир,

²⁴¹ Moran P. Op.cit. P. 17.

сотрясаемый противостоянием добра и зла. Герои «высокого» фэнтези часто отличаются жертвенностью, так как осознают, что в мире есть нечто над ними, что-то, что выше и сильнее их, – боги или судьба.

Самоценностью в эпическом фэнтези, как отмечает в своей диссертации Е.А. Нестерова, является сам мир, стоящий выше героев. Основой «понимания ценности мира в фэнтези», как пишет исследовательница, является фраза из «Властелина колец»: «Шир спасен, но не для меня»; в таком типе фэнтези «[к]вест приобретает глобальный характер, то есть затрагивает весь описываемый мир <...> провал миссии будет означать крах всего мира»²⁴². В таком фэнтези – непосредственно выходящем из произведений Толкина и предсказуемо занимающем центральное место в каноне – мир потенциально конечен, подвержен т.н. «истончению» (thinning).

Дж. Клют в «Энциклопедии фэнтези» определил четыре составляющие «грамматики фэнтези»: «неправильность» (wrongness), «истончение», «узнавание», «исцеление/возвращение» (последняя фаза была переименована в изданиях после 1997 года)²⁴³. Самоценный мир фэнтези толкиновского типа подвержен «опасному и болезненному истончению текстуры», своеобразному «затуханию бытия»²⁴⁴, «упадку относительно прежнего состояния»²⁴⁵, которое может быть репрезентировано по-разному в каждом конкретном случае (это, к примеру, и уход эльфов, и сумерки богов, и затухание волшебства, и пробуждение темной магии). Ощущение

²⁴² Нестерова Е.А. Указ. соч. С. 23; 22.

²⁴³ Mendelsohn F. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press, 2008. P. 15. Подробнее см.: Clute J. *Fantasy* // *Encyclopedia of Fantasy* / eds. J. Clute, J. Grant. 1997. URL: <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy> (дата обращения 26.07.2021).

²⁴⁴ Clute J. *Op. cit.*

²⁴⁵ James E. *Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy* // *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* / ed. by E. James and F. Mendelsohn. Cambridge University Press, 2012. P. 64.

«неправильности» мира в конце концов приводит героя к осознанию своей роли в деле спасения мира. В момент «узнавания», отмечает Клют, протагонист «видит, наконец, иссохшее сердце истонченного мира и понимает, что ему нужно делать»²⁴⁶ – так, «исцеление» мира становится целью героического квеста.

Приключенческое фэнтези больше известно под названием «героического» фэнтези или, если применять термин, придуманный в 1961 году Ф. Лейбером (автор рассказов о Фафхрде и Сером Мышелове), фэнтези «меча и магии». Это более «заземленное»²⁴⁷ фэнтези: существенной характеристикой и движущей силой этого типа фэнтези является страсть героя к приключениям, а не необходимость спасти мир. Герои такого фэнтези вольны выбирать собственную судьбу; как описывал персонажей собственных произведений Лейбер: «[О]ни пьют, они пируют, они волочатся за женщинами, они ввязываются в драки, они крадут, они бьются об заклад, и, конечно, они нанимаются сражаться за силы, которые лишь ненамного лучше злодеев»²⁴⁸. Мотивация квеста и всех действий героя, таким образом, лежит исключительно в области его «жажды жизни и жажды приключений»²⁴⁹, его мораль бывает сомнительна, забота о мире – ничтожна.

Само зло в таком фэнтези тяготеет к хаотичности и персонифицированности: враги (драконы, колдуны, варвары и т. д.) возникают беспрерывно и исполняют сугубо сюжетобразующую функцию. Единичное приключение героя заключается в поединке с очередным

²⁴⁶ Clute J. Op. cit.

²⁴⁷ Цит. по: McCullough V J. A. The Demarcation of Sword and Sorcery // Black Gate: Adventures in Fantasy Literature. URL: <https://www.blackgate.com/the-demarcation-of-sword-and-sorcery/> (дата обращения 26.07.2021).

²⁴⁸ Leiber F. The Swords of Lankhmar. London, 1987. P. 5.

²⁴⁹ McCullough V J. A. Op. cit.

антагонистом, но конфликт их остается локальным, не затрагивая мир, в котором происходит действие.

В прямую противоположность героям эпического фэнтези, герои «меча и магии» индивидуалистичны до эгоизма. Так, Конан-варвар Говарда наслаждается жизнью во всех ее красках: «Дайте мне жить в полную силу, пока я жив; дайте мне познать сочность мяса и терпкость вина, горячие объятия белых рук и безумное ликование битвы, когда голубые клинки загораются алым; больше я ничего не прошу»²⁵⁰. Фарамир Толкина, для сравнения, сосредоточен только на цели, причем на цели более высокой, чем удовлетворение собственных желаний: «Я не люблю блестящий клинок за его остроту, стрелу – за ее стремительность, война – за его славу. Я люблю только то, что они могут защитить»²⁵¹. Эти два примера, предложенные Дж. Маккаллоу, очевидно демонстрируют разницу между индивидуалистичным и жертвенным началом героев героического и эпического фэнтези соответственно.

Тем не менее, индивидуалистичность персонажей героического фэнтези далеко не всегда лежит в плоскости плотских, сиюминутных желаний – ими могут руководить и более высокие цели, но в каждом случае преследование этих целей является их собственным выбором. Более того, принципиальное, хотя и не слишком очевидное на первый взгляд сходство обоих типов фэнтези заключается в конечности «истонченного» мира: каждый мир фэнтези рано или поздно обречен на гибель.

Как отмечает У. Синьор, центральным элементом большинства произведений фэнтези является борьба: «Ежедневная жизнь – это не

²⁵⁰ Howard R. E. *The Queen of the Black Coast // The Coming of Conan*. New York, 2002. P. 133.

²⁵¹ Tolkien J. R. R. *The Two Towers: Being the Second Part of The Lord of the Rings*. London, 1974. P. 247.

круговорот пиров и празднеств, но изнуряющая битва против враждебных сил мира»²⁵². Думается, эпическое и героическое фэнтези представляют собой не более изысканный и более низовой варианты жанра, а разные способы разработки одной и той же темы – квеста героя в обреченном (хотя, возможно, не в этот раз) вымышленном мире. Разнятся отношения героя и мира, отличается и фокус: героическое фэнтези, как следует из его названия, сосредоточено на фигуре героя, путешествующего по миру, эпическое – на судьбе мира, в котором действуют герои.

Это различие двух типов фэнтези обуславливает необходимость определения места пересказов сказок относительно каждого из них. Сюжет сказки – это сюжет об устранении недостачи, вполне соотносимый с ситуацией «истончения» в фэнтези: и то, и другое может служить побуждением к квесту героя. Фэнтези (как жанр, принадлежащий тому же *romance*) оказалось удивительно подходящим для того, чтобы описывать миры, населенные драконами и колдуньями, рыцарями и принцессами. Пересказ требует более пространныго повествования по сравнению с лапидарной сказкой – а канон фэнтези уже обладает всеми необходимыми чертами «сказочного» мира, и автору пересказа сказки остается только населить этот мир нужными героями знакомых сюжетов. Так, стилистически пересказ сказки может быть вполне созвучен традиции фэнтези (замки колдуний, как они изображаются в современных пересказах, гораздо ближе к Горменгасту М. Пика, чем к лесной хижине из «Гензеля и Гретель» братьев Гримм). Однако нужно принять во внимание, что в фэнтези «истончение» относится к миру в целом, а в сказке недостача касается почти исключительно только героя.

²⁵² Цит. по: Tompkins S. Op. cit.

М. Люти определял сказочного героя как скитальца, цитируя нижненемецкую сказку, в которой отец в наказание отправляет двух старших сыновей странствовать и делает то же самое с младшим в награду. Это прекрасный пример того, как сказка по самой своей природе пользуется любым средством, чтобы отправить героя скитаться: «частно к звездам, на дно морское, в подземное царство или в королевство на краю земли»²⁵³. Странствия героя сказки очень часто призваны не столько преодолеть конкретное вредительство/недостачу, сколько удовлетворить извечное стремление человека к свободе и легкости, отмеченное Толкином в его эссе о волшебных историях²⁵⁴ («пошел счастья искать»).

Герой сказки, таким образом, преследует исключительно собственные интересы, не заботясь о равновесии мира в целом, – хотя понятно, что финал сказки, закрепляющий счастье героя, возвращает гармонию в мир. Даже когда герой обязан устранить ситуацию вредительства, затронувшую его королевство (а чаще, что принципиально, – королевство, в которое он попал во время своих странствий), в финале на первый план выходит личная награда героя и его счастье. Это, на наш взгляд, сближает героя сказки с героем фэнтези «меча и магии»: это также история об индивидуалистичном герое, странствующем по миру (который лишь иногда, очень локально, нуждается в помощи героя).

Разумеется, сказка выхватывает только «абстрактные» (по Люти), разрозненные элементы мира. Эти элементы (многие из них и сохраняются в пересказах как «иконографические знаки» популярных сюжетов) отличаются яркостью цвета и плотностью материала и не служат описанию мира в целом, а выделяют лишь те его элементы, которые значимы для истории, для ее

²⁵³ Lüthi M. Once Upon a Time. P. 140.

²⁵⁴ См. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories. P. 68.

динамичного развития. Таким образом, в сказке невозможна незначительная, касающаяся судьбы мира в целом, глобальная вредительственность, ибо нет мира как такового, есть только путь героя, высвеченный в темноте неважного, а потому несказанного.

В любом типе фэнтези, напротив, мир занимает если не первостепенное, то крайне важное место: герои «меча и магии» по время своих странствий видят мир во всей его полноте, герои эпического фэнтези посвящают свою жизнь квесту, предпринятому с целью спасения мира (который, как правило, также проводит их по всем известным землям). Автору пересказа, таким образом, необходимо создать для сказки фэнтезийные декорации, более широкое пространство приложения героических сил, – образно говоря, повысить ставки относительно оригинального сюжета за счет демонстрации всего того, что героя окружает.

Поэтому в пересказе сказка обычно расширяется, и частный конфликт героя становится значимым для мира уже не символически, а совершенно конкретно. Зло, которое должен победить герой пересказа, – это зло, которое угрожает не только ему, но и всему его королевству или миру в целом. Герой четко осознает свою миссию, хотя далеко не всегда охотно принимается за ее выполнение. Таким образом, в пространстве пересказа сказка сближается с фэнтези «меча и магии» в том, что касается свободы и изолированности героя, но берет от «высокого» фэнтези идею предназначения. Герой пересказа изолирован (аналогично, например, отдельному, выделенному, «третьему» сыну в сказке и принципиально асоциальному Конану-варвару), часто эгоистичен в своих мотивах, но его победа в финале будет означать победу добра над злом.

Более того, фэнтезийное «истончение» мира не устраняется автоматически с победой героя, которой восполняет собственную незначительность.

Герою придется трудиться для восстановления общей гармонии или даже объединиться с другими героями, которые должны сначала восполнить и собственные недостатки. Объединение сил героев возникает там, где необходимо расширение области приложения героических сил. В сказке помощники героя возникают тогда, когда этого требует динамика сюжета, и так же быстро и бесследно исчезают. Герои «меча и магии» могут путешествовать вместе, но это редко делается по необходимости – скорее, друг в друге они находят приятных попутчиков. С другой стороны, в эпическом фэнтези герои, как правило, объединяются ради высшей цели, поскольку в одиночку мир не спасти (вспомним «братство кольца»). Герой пересказа, в свою очередь, стоит где-то между индивидуалистичным и свободным героем сказки и фэнтези «меча и магии» и обремененным заботами о судьбе мира героем «высокого» фэнтези.

Важнейшим свойством пересказов является серийность, когда каждый сказочный сюжет разыгрывается в отдельной стране фэнтезийного мира, вписываясь в общую схему борьбы добра и зла. Каждая отдельная сказка восстанавливает свою локальную недостаточность, но заодно вносит лепту в «исцеление» мира книжной серии в целом. И герои пересказов, в отличие от своих сказочных предшественников, часто сталкиваются с необходимостью взвалить это бремя «исцеления» мира на свои плечи. Именно потому, что фэнтезийное «истончение» мира не преодолевается автоматически с победой отдельного героя, история мира не может быть завершена.

Анализируя пересказы К. М. Шей, мы видели, как в каждом случае недостаточность, заданная оригинальным сюжетом, расширяется, дублируя на локальном уровне глобальную недостаточность – опасность, грозящую всему континенту «Вечных сказок»; в этом случае каждая история оказывается частью большого квеста по спасению «истончающегося» мира. Эта

характеристика пересказа кажется принципиальной, напрямую заимствуя механизм фэнтези.

Как пишет М. Николаева, «вечность» сказки, наиболее четко выраженная в финальной формуле «жили долго и счастливо», фэнтези «чужда»²⁵⁵: даже увенчавшийся успехом единичный квест по спасению мира не гарантирует окончательность устранения угрозы. Меланхолическая «артуровская» схема крушения идеального мира, легшая в основу «Властелина колец» и всего канона фэнтези, всегда устремлена к конечности, даже если в конкретном случае угрозу удалось устранить.

Кроме того, эта эссенциальная особенность жанра умножается на более формальную категорию незавершенности, заимствованную из романтизма: как пишет в своей диссертации Винтерле, «[п]ринцип незавершенности в фэнтези отражается в построении особого Вторичного мира, способного к постоянному развитию, своеобразии игровой природы жанра, обуславливает стремление жанра к сериальности и цикличности»²⁵⁶. Итак, эпическое фэнтези строится на вечно повторяющемся цикле: вечное «истончение» мира и вечный квест по его «исцелению».

Чуть более легкомысленное героическое фэнтези, тем не менее, тоже тяготеет к незавершенности, к вечному повторению локального приключения, что дополнительно подтверждается тем фактом, что для фэнтези «меча и магии» характерна более мелкая повествовательная форма: очень часто это не пространные романы-трилогии, а сборники рассказов (таковы и «канонические» для этого типа фэнтези истории о Конане-варваре Говарда, и истории о Фафхрде и Сером Мышелове Лейбера; так же начал свою серию о Ведьмаке Сапковский).

²⁵⁵ Nikolajeva M. Op. cit. P. 141.

²⁵⁶ Винтерле И.Д. Указ. соч. С. 10.

Отнюдь не случайно важной особенностью героя «меча и магии» является его вечная юность: как пишет Клют, он «вечно сражается на рассвете дня, и нам не хочется, чтобы этот день заканчивался»²⁵⁷ (здесь можно вспомнить симметричный пример из другого медиапространства: в характерном эпизоде из сериала «Зена – королева воинов» («Xena: Warrior Princess», 1995–2001), знакового представителя приключенческого фэнтези на телевидении, героиня каждый день просыпается утром одного и того же дня: само время не может двинуться дальше, пока Зена не завершит определенный мини-квест). Если проводить параллель с героями сказок, то Золушка в нашем сознании также не стареет, а столетний сон Спящей красавицы не оставляет на ней никакого отпечатка.

Несмотря на то, что в сказочной традиции скитальчество и истории квестового типа свойственны далеко не только героям-мужчинам – одним из самых ярких примеров женского квеста является норвежская сказка «На восток от солнца, на запад от луны», – следует помнить о том, что современный сказочный канон выкристаллизовал совершенно иной тип сюжета. Тип сказки о «невинной преследуемой героине» предполагает гораздо более «домашний» конфликт, и решение недостачи героини остается в той же плоскости. Соответственно, возникает проблема перенесения такого бытового сюжета в более широкое пространство героического квеста, его расширение, усиление в нем героического начала.

В этом контексте следует упомянуть о явлении т.н. «женского» фэнтези, которое возникло почти одновременно с закреплением канона

²⁵⁷ Clute J., Langford D., Kaveney R. Sword and Sorcery // Encyclopedia of Fantasy / eds. J. Clute, J. Grant. 1997. URL: http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=sword_and_sorcery (дата обращения 26.07.2021).

«артуровско-толкиновской схемы»²⁵⁸ – в противовес ему. Основоположницей этого направления считается У. Ле Гуин, фэнтезийное творчество которой (цикл о Земноморье) предлагает не только мужской, но и женский тип квеста – не столько мифологический, сколько аллегорический, проходящий не в странствиях и столкновениях с врагами, а во тьме гробниц и лабиринтов («Гробницы Атуана» / «The Tombs of Atuan», 1970/71). Проблема взаимопроникновения добра и зла, без которого невозможна гармония, оказывается центральной для ее цикла и часто заимствуется последующими авторами. Сравнение с типичным для *romance* и эпического фэнтези четким разделением положительного и отрицательного и не такой четкой границей между этими категориями в фэнтези «меча и магии» дает возможность предположить, что на современные пересказы оказало влияние и фэнтези в «женском» изводе, и героическая модель фэнтези.

Само направление «женского» фэнтези отражает воинствующий феминизм рубежа 60–70-х гг., борьбу женщин с мужчинами-«угнетателями». Одним из самых показательных примеров являются «Туманы Авалона» («The Mists of Avalon», 1983) М. Зиммер Брэдли, в которых события артуровского цикла пересказаны от лица женских персонажей. Но и в случае, когда речь идет о полностью оригинальной истории, героини таких книг ни в чем не уступают мужчинам: ни в мужестве, ни в уровне владения магией, ни в физической силе. Они отказываются оставаться дома, выходить замуж и рожать детей. Они стремятся в странствия, в героический квест. Им, ничуть не меньше, чем мужчинам, свойственно желание очистить мир от зла. Основная тема таких произведений – «[ж]енщина в мире Конанов»²⁵⁹ – оказывается очень созвучна теме «принцесса в мире принцев», которая

²⁵⁸ Сапковский А. Указ. соч. С. 430.

²⁵⁹ Сапковский А. Указ. соч. С. 440.

фактически является одной из жанрообразующих для явления пересказов сказок. Это то, что соединяет «феминистскую» сказку с «женским» фэнтези.

Кроме того, в «женском» фэнтези обостряются проблемы, поставленные в произведениях классического, толкиновского образца. К примеру, тема предназначения, крайне характерная для фэнтези в целом, в феминистской переработке обретает дополнительный смысл. К борьбе с судьбой в широком смысле добавляется борьба с гендерным предназначением. Героический квест, в который стремится отправиться героиня, – это путь к осознанию себя, но он невозможен без получения сугубо мужского права на подвиг. Очень часто для этого женщина должна отречься от традиционно женских занятий и взять в руки меч. Этот мотив часто встречается и в пересказах сказок, хотя на них, как на более позднее явление, оказала влияние уже гораздо более умеренная версия «женского» фэнтези: героиня становится более активной, герой – более пассивным, а в противовес идее разделения положительной и отрицательной героинь классической тенденция гуманизировать образ сказочной злодейки.

Гораздо важнее то, как трансформируется героический квест, внедренный в сюжет сказки о «невинной преследуемой героине». В редких случаях героиня искусственным образом инкорпорируется в сказку, сюжет которой легко растянуть нужным автору пересказа способом; в этом случае героиня может заменить героя оригинальной истории. По такому принципу выстроен, к примеру, «Кот в сапогах» («Puss in Boots», 2015) К. М. Шей: сын мельника трансформируется в красавицу-дочь, которая хочет избежать судьбы, уготовленной ей ее старшими братьями, сбегает из своей деревни и становится национальной героиней, с помощью волшебного кота борясь с нечистью, наводнившей королевство. Эта псевдо-«каноническая» история, хотя и венчается браком с наследным принцем, максимально созвучна

«жажде жизни и жажде приключений», характерной для героев фэнтези «меча и магии».

С одной стороны, такой метод работы с источником не является типичным для Шей, и в контексте серии «Вечных сказок» «Кот в сапогах» стоит особняком – это приквел, события которого происходят за несколько лет до начала серьезных проблем на Континенте и до истории, в которой локация обеих сказок, Аркаирия, вовлекается в решение глобальной неадекватности.

С другой стороны, некий параллелизм между локальной неадекватностью героини (в данном случае – очевидно заимствованной из «женского» фэнтези тяги к приключениям вместо стремления к созданию предписанного патриархальным обществом семейного очага) и более важной и крупной неадекватности задается уже и здесь – самими приключениями героини, ее сражениями с нечистой, которая угрожает королевству. Этот аспект дополнительно подчеркивается тем фактом, что читатель уже знаком с Габриэль и ее принцем по второму роману серии (действие которого разворачивается после событий, описанных в «Коте в сапогах»). Там оба оказываются перед лицом гораздо более серьезной угрозы, и каждый из них следует своему долгу перед королевством. Ставки становятся выше, и локальная неадекватность, заданная сюжетом источника конкретного пересказа, усиливается более серьезной опасностью, грозящей королевству в целом; а чем ближе к финалу серии, тем очевиднее становится тот факт, что угроза касается не отдельных королевств, а всего «сказочного» Континента.

Итак, серийность оказывается одной из ключевых жанровых характеристик пересказа, фиксируя его срединное, пограничное положение между героическим (с присущей жанру жаждой приключений и культом индивидуалистического авантюризма) и эпическим фэнтези – с его темой

долга, рока и отречения, – до которого стремится дорасти книжная серия в целом; маркируется переход от бытового – через героическое – к эпическому.

Так, единичный пересказ сказки реализует историю преодоления локальной недостачи, но при этом подготавливает решение недостачи всего Континента, которая очевидна только в контексте всей серии. Именно категория незавершенности, свойственная фэнтези, и стремление к серийности позволяет автору пересказа, напрямую противореча законам жанра-источника, создать мир, объединяющий несколько сказок.

Как мы увидим ниже, это происходит не только за счет трансформации сюжета каждого конкретного источника, но и за счет разработки своеобразной «географии приключения», географии сказочного мира. Нам представляется, что именно в этой области, области органичного соположения разнородных сюжетов, лежит главное отличие пересказа от собственно сказки – и от фэнтези в чистом виде (которое предполагает, помимо прочего, оригинальный сюжет, хотя и повторяющий известные механизмы *romance*).

Поэтому в контексте нашего исследования наиболее целесообразной нам представляется идея, предложенная Нестеровой применительно к фэнтези: «определить фэнтези как специфический мир произведения, то есть через образ мира, представляемый в произведениях»²⁶⁰. Именно с этой точки зрения мы и рассмотрим современное явление пересказа сказки – на примере «Вечных сказок» Шей, наиболее показательного образца явления, но с привлечением «Историй о Прекрасном принце» Хекела.

Завершить же этот раздел нам хотелось бы рабочим определением фэнтези, которое мы будем иметь в виду при дальнейшем анализе художественного мира современных пересказов, опирающихся на

²⁶⁰ Нестерова Е. А. Указ. соч. С. 16.

генетически и стилистически близкий жанр. И так, в фэнтези сам тип сюжета («истончение» – «исцеление» мира посредством героического квеста) очевидно возводится к *romance*, а «медиевалистский»²⁶¹ антураж представляется необходимым для того, чтобы подчеркнуть архаичность и ностальгичность этого модуса.

Как пишет Дж. Мартин, автор серии «Песнь льда и пламени» («A Song of Ice and Fire», 1991–), мы читаем фэнтези, чтобы «вновь обрести потерянные краски. Чтобы почувствовать яркий вкус пряностей и услышать пение сирен. В фэнтези есть нечто старое и истинное, что обращается к тому ребенку внутри нас, который мечтал, как однажды он будет охотиться в ночных лесах, и пировать в полых холмах, и найдет любовь, которая будет длиться вечно где-то к югу от Оз и к северу от Шангри-ла». Фэнтези определяется по своим высочайшим образцам («Фэнтези – это башни Минас-Тирита, древние камни Горменгаста, залы Камелота»²⁶²), и этот канон в большой степени диктует характеристики художественного мира произведений фэнтези.

3.3. ФЭНТЕЗИ И СКАЗКА: ГЕОГРАФИЯ ПЕРЕСКАЗА

Говоря об образе мира, данном нам в пересказах сказок, о географии этого специфического, серийного, сказочно-фэнтезийного мира, мы должны не только принимать во внимание жанровые особенности каждой его составляющей и рассматривать проблему их сочетаемости, но и иметь в виду

²⁶¹ См., в частности: Нестерова Е.А. Указ. соч., а также Анисимов А.Б. Философия истории и жанровый синтетизм артуровской пенталогии Мэри Стюарт: автореф. дис. ... к-та фил. наук. Москва, 2007.

²⁶² Martin G. R. R. On fantasy // The faces of fantasy / photographs by P. Perret; historical introduction by T. Windling. New York, 1996. P. 112.

определяющую роль, которую исследование художественного мира нереалистического произведения может сыграть в исследовательском осмыслении эссенциальных особенностей рассматриваемого жанра – находящегося на стыке *romance* (как модуса и как произведения сюжетостремительной направленности, сосредоточенного на квесте протагониста), фэнтези и сказки.

С. Экман, опираясь на идею «географии фэнтези» как взаимной связи между персонажем, сюжетом и местом действия, предложил т.н. топофокальный подход к исследованию жанра. Географическому – или картографическому – прочтению романов фэнтези посвящено очень немного работ, а некоторые исследователи полагают, что «[м]есто действия не определяет фэнтези»²⁶³, т.е. что, исходя только из характеристик места действия, жанр определить нельзя.

Экман же в своей монографии, посвященной фэнтезийным картам, утверждает, что «место действия может быть *столь же* важным [для определения жанра фэнтези. – М.М.], как персонаж или сюжет»²⁶⁴, т.е. предлагает топофокальное прочтение фэнтези в качестве дополнения к основному. В настоящем исследовании мы ориентируемся на его идею: рассмотрев последовательно персонажей, сюжет и место действия пересказов сказок, мы надеемся вычленить их основные жанровые черты.

На первый взгляд, пересказы сказок – в особенности книжные серии пересказов сказок, коих большинство, – сближаются с фэнтези, ибо если, как отмечает Экман, в начале практически каждого романа жанра фэнтези находится карта, демонстрирующая читателю «другой мир, место, где будут

²⁶³ Schlobin R. C. 'Rituals' Footprints Ankle-Deep in Stone': The Irrelevancy of Setting in the Fantastic // *Journal of the Fantastic in the Arts*. – 2000. – 11, No. 2. – P. 156.

²⁶⁴ Ekman S. *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Wesleyan University Press, 2013. P. 2.

происходить пока не рассказанные (или, во всяком случае, пока не прочитанные) приключения»²⁶⁵, то так же, как правило, строится и современный пересказ.

Фэнтези, по определению сосредоточенное на сюжете о странствиях героя, максимально топоцентрично – даже Толкин начал с того, что придумал карту Средиземья; тем самым, в самой сердцевине жанрового канона заложено представление о том, что «карта первична, а история вторична»²⁶⁶. Собственно говоря, все построение вторичного мира и возможность приостановки неверия в большой степени реализуется как раз за счет карты придумываемого мира: такая карта, зримо демонстрирующая пространство, которого на самом деле нет, необходима равно и автору, и читателю. При этом карту следует считать частью общего текста фэнтези.

Как отмечает Экман, важная особенность карт, сопровождающих романы фэнтези, заключается в том, что они не являются собственно картами, т.к. не репрезентируют «географическую реальность»²⁶⁷, не отражают «мир картографа»²⁶⁸. Как правило, этой оговоркой пренебрегают, но следует все же иметь в виду, что, в то время как привычные нам карты вторичны по отношению к миру, который они репрезентируют, карты фэнтези, напротив, могут быть первичными по отношению к тому миру, который на них изображен²⁶⁹. Часто создание карты – это необходимая часть творческого процесса.

В таком контексте неудивительно, что, как отмечает А. Дауб, карта мира фэнтези характеризуется безграничной открытостью: «На каждую

²⁶⁵ Ekman S. Entering a Fantasy World through Its Map // Extrapolation. – 2018. – Vol. 59, no. 1. P. 72.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ekman S. Here Be Dragons. P. 19.

²⁶⁹ Ekman S. Entering a Fantasy World through Its Map. P. 72.

минуту, когда мы мрачно смотрим на то, как далеко нашим героям еще идти, приходится десять, наполненных совершенно противоположным чувством – наслаждением по поводу того, какую большую часть мира нашим героям еще предстоит пройти»²⁷⁰. Эта черта представляется крайне логичной, если принять во внимание эскапистскую природу жанра: одним из главных удовольствий читателя фэнтези является т.н. путешествие «без необходимости вставать с кресла»²⁷¹. Отсюда – и другая, несколько парадоксальная, черта карты фэнтезийного мира: «очевидное присутствие отсутствия»²⁷² – пространства, оставшиеся на карте пустыми, в современном мире (каждый миллиметр которого зафиксирован на спутниковых картах) наделяются особой ностальгической привлекательностью (принцип «Here Be Dragons»).

Тем не менее, распаханность фэнтезийной карты и бесконечные возможности, которые она предлагает, на самом деле довольно иллюзорны: неоднократно отмечалось, что подобные миры – от классического Средиземья до современного Вестероса – строятся по жестким и очень немногочисленным законам. «Королевства, океаны, острова и горы»²⁷³ распределяются по карте установленным каноном способом; удивительный мир *romance*, мир высокого приключения, таким образом, подчиняется привычной схеме – заданной еще картой в начале «Властелина колец».

В одном из писем Толкин описал специфический характер создаваемого им «средневекового» мира: это мир севера Западной Европы – в основном Британии и более северных регионов, «не Италии и не Греции,

²⁷⁰ Daub A. Here at the End of All Things // Longreads. URL: <https://longreads.com/2017/08/24/fantasy-maps-game-of-thrones/> (дата обращения 26.07.2021).

²⁷¹ Tompkins S. Op. cit.

²⁷² Daub A. Op. cit.

²⁷³ Daub A. Op. cit.

тем более не Востока», – обладающий «светлой, ускользящей красотой, которую некоторые именуют кельтской»²⁷⁴. Мир фэнтези – это, как правило, европоцентричный мир эпохи до Великих географических открытий: главная локация расположена в центре карты, в то время как к востоку лежат огромные и «более дикие»²⁷⁵ территории, где, как правило, таится угроза, а западная часть карты представляет собой таинственный, недоступный предел известного мира; в противопоставлении северных и южных земель север всегда оказывается более рудиментарным²⁷⁶.

Эта парадоксальная тенденция типизации миров фэнтези была обыграна Д. У. Джонс в пародийной книге, выстроенной как путеводитель: мир фэнтези оказывается здесь единым для всех произведений жанра и открытым для туристов из реального мира («The Tough Guide to Fantasyland», 1996)²⁷⁷. Следовательно, и карта такого мира больше напоминает карту туристического маршрута в каком-нибудь национальном парке²⁷⁸.

Но если канон эпического фэнтези диктует наличие карты определенного образца (в этом конкретном случае канону следует, как правило, и героическое фэнтези), то карта сказки представляет проблему: сказка как жанр не нуждается в карте и, более того, изобразить целостный сказочный мир не представляется возможным. В то время как фэнтези

²⁷⁴ Цит. по: Jakovljević M. M., Lončar-Vujnović M. N. *Medievalism in Contemporary Fantasy: A New Species of Romance // Imago Temporis. Medium Aevum.* – 2016. – X. P. 104.

²⁷⁵ Daub A. *Op. cit.*

²⁷⁶ Иногда предпринимаются попытки «сломать» эту схему – так, мир Земноморья Урсулы Ле Гуин представляет собой разбросанные острова, а в мире современного феминистского фэнтези азиатский Восток окрашен весьма положительно (см. Shannon S. *Op. cit.*).

²⁷⁷ Интересно, что после создания этого путеводителя Джонс написала целую книгу, действие которой происходит в фэнтезийном мире, жители которого делают его еще более фэнтезийным для привлечения туристов из мира «реального» («Dark Lord of Derkholm», 1998).

²⁷⁸ Дауб, к примеру, отмечает, что на период между двумя мировыми войнами, когда «Толкин начал прочерчивать путь Бильбо к Одинокой горе», пришелся бум пешего туризма на Британских островах. См: Daub A. *Op. cit.*

охватывает миры, континенты и народы – и потому в силу самой своей природы тяготеет к картографичности, – сказки, как утверждает Люти, «плоски» и «абстрактны».

В народной сказке ничего не описывается – только называется. Присущая сказке динамичность не оставляет в повествовании места для длинных описаний, поэтому упоминается лишь то, что важно для стремительного развития сказочного сюжета: «Народная сказка являет чистое действие и предшествует подробному описанию. <...> Леса, родники, замки, домики <...> упоминаются только в том случае, если от них зависит развитие сюжета – они не служат для того, чтобы описать место действия»²⁷⁹. Мы бы сказали, что и литературная сказка, уже в гораздо большей степени тяготеющая к описательности, все равно не занимается описанием мира, в котором существуют и перемещаются герои, – ее описательность направлена на более конкретные объекты; возможно, так проявляется сама природа жанра. В центре литературной сказки по-прежнему находится сюжет, и она по-прежнему сосредоточена на фигуре героя, проходящего определенные испытания. И если даже герой сказки, – «по существу странник» как определяет его Люти, – «отправляется на стеклянную гору, он делает это не из желания исследовать прекрасную вершину, а потому, что там живет принцесса, которую нужно спасти»²⁸⁰. Так, в сказке «освещен»²⁸¹, максимально ярко и резко, только узкий путь, которым следует герой – все же остальное остается в темноте.

Фэнтези заимствует структуру сказки, а точнее, следует модусу *romance*, в основе которого лежит все та же структура, – но укореняет

²⁷⁹ Lüthi M. The European Folktale. P. 38.

²⁸⁰ Lüthi M. The European Folktale. P. 7.

²⁸¹ Ibid. P. 64.

приключение в географии. В фэнтези описанный Люти квест героя помещается в конкретное пространство мира, обладающего определенной топографией, – мира, который можно вообразить, а, следовательно, карту которого можно начертить и который можно исследовать – что и становится одной из важнейших и самых привлекательных черт жанра.

В отличие от мира сказки, мир фэнтези не подчинен единой цели. Фэнтези погружает читателя в мир сублимированных приключений, доступных без необходимости вставать с кресла, и, будучи эскапистской литературой *par excellence*, предлагает самое утешительное бегство – географического свойства. Но, как отмечает С. Томпкинс, это «ощущение места усиливается ощущением утраты; как все прекрасное, и Средиземье, и Хайборийская Эра подходят к концу»²⁸².

Как мы видели выше, ностальгический импульс, заложенный в фэнтези, в основе своей меланхоличен, а генезис жанра откликается эхом скальдической поэзии, где руины напоминают о славном героическом прошлом; мир фэнтези, в особенности эпического фэнтези, – это во многом мир отчуждения и смерти. Мир героического фэнтези также заимствует эту отчужденность, но по природе своей он ближе к туристической карте: давно минувшие эпохи и откровенно выдуманные, экзотические локации соединяются, создавая череду декораций для квеста и приключений героев. В основе мира сказки, напротив, лежит противоположный импульс «все-включенности».

Карта мира пересказа, в этом случае, должна балансировать на грани между сказкой и фэнтези. А поскольку, как правило, рассматриваемые нами пересказы собираются в книжные серии, то, следовательно, мир пересказа оказывается миром, в котором разворачивается действие многих сказочных

²⁸² Tompkins S. Op. cit.

сюжетов. В том редком случае, когда пересказ сказки является отдельной книгой, он, как правило, не снабжен картой – мир такого единичного пересказа достаточно близок миру сказки.

В случае же совмещения нескольких сказочных сюжетов в пространстве одного или нескольких романов – к примеру, дилогии Хекела, к которой авторы добавили третий роман, – карта способствует дополнительному соположению привычных сказочных локусов, в данном случае – иронично названных и представляющих собой метатекстуальный комментарий к самому жанру сказки. Так, карта Королевства Хекела включает, помимо важных для сюжета локаций (например, башни Рапунцель), следующие топонимы (см. Приложение 1): Северные, Южные, Западные и Восточные пустоши (на соответствующих краях карты), Великий Северный лес, Белый замок, Голубое озеро, Темный лес, Бегущую реку и т. д.: таким образом, карта является своего рода комментарием к традиционным локусам сказки (лапидарно обозначенным единственным эпитетом, как будто буквально по Люти), помещенным в единое пространство.

Однако, поскольку пересказы сказок тяготеют к серийности, ниже мы будем говорить об устройстве художественного мира целой книжной серии. В этом случае сказки также неизбежно совмещаются в едином пространстве; но, в отличие от пространства, созданного Хекелом с целью объединения разнородных элементов, мир серии пересказов по определению дискретен.

Принцип обычно прост: действие каждого пересказа сказочного сюжета происходит в отдельной стране, соседствующей с другими странами, которые, в свою очередь, являются фоном для пересказов других сказок. Особенно интересными и продуктивными здесь представляются проблема разграничения и проработки каждого конкретного «сказочного» королевства

и – шире – вопрос о соотношении жанровой природы источника пересказа и «принимающего» пространства фэнтези.

Сами авторы вербализуют эту проблему, но никак ее не комментируют: для них их романские циклы – это «пересказы сказок, происходящие в одном мире фэнтези»²⁸³ (К. М. Шей). Тем не менее, первое различие между фэнтезийными картами и картами мира сказок лежит на поверхности: в то время как карты мира фэнтези сосредоточены на строго географическом аспекте изображаемого мира, «сказочные» карты – это почти всегда карты политические. Это представляется логичным: фэнтезийный квест героя ведет его из одного края известного мира в другой, а сказочный квест – в особенности «бытовой» квест «невинной преследуемой героини» канона – является несоизмеримо более локальным. Кроме того, герои сказок – это чаще всего принцы и принцессы, отягощенные, как мы видели выше, не только необходимостью преодолеть личную недостаточность, но и решить более серьезную проблему, угрожающую их королевству.

Таким образом, политический ландшафт играет важнейшую роль в мире сказок; кроме того, именно политическая, а не географическая составляющая способствует серийному характеру пересказов. Сапковский иронично, но точно писал, что в традиционном тексте фэнтези «[п]ротагонист вынужден совершить Великий Поход, используя для этого карту, которую автор предусмотрительно поместил в начале книги»; однако, если «на такой карте есть Серые Горы, а пяти томов протагонисту оказалось недостаточно, чтобы убедиться, что золота там нет, тогда пишется том

²⁸³ С сайта автора. URL: <https://kmshea.com/book-series/timeless-fairy-tales/> (дата обращения 26.07.2021).

шестой. А в следующем, седьмом, появится смежный лист карты, и мы узнаем, что расположено к северу от Серых Гор...»²⁸⁴.

Сравним этот принцип серийности – заключающийся в физическом перемещении героя между пунктами, обозначенными на карте, – с устройством серии пересказов сказок. Шей начинает свою серию с истории проклятия, наложенного на принца самой могущественной страны, лежащей в центре Континента; это проклятие знаменует начало череды недостат и вредительств, задуманных темными силами и нацеленных против всех королевств – постепенное преодоление этих недостат и составляет магистральный сюжет «Вечных сказок».

Для сравнения, первый роман из первого романного цикла М. Селлиер представляет собой пересказ «Принцессы на горошине», а первый роман второго цикла – это пересказ «Стопанных туфельек». Обе «начальные» сказки характеризуются наличием нескольких героинь (нескольких претенденток на руку принца в первом случае и двенадцати принцесс во втором); в то время как в финале пересказа одна из них выходит замуж, судьба остальных неизвестна – отсюда возможность написания продолжений, которые будут представлять собой пересказы других сказок. Сама последовательность сюжетов и связность серии как таковой (вне зависимости от того, имеется ли в серии отчетливый магистральный сюжет, как у Шей, или проблема преодоления глобальной недостачи, хотя и наличествует, но лишь задает специфический дидактический фон отдельным историям, как у Селлиер) зависит не от успешности квеста героя, а от связей между королевствами и частями мира.

Как и в романах Шей, в цикле Селлиер – и, собственно говоря, во всех других известных нам современных книжных сериях пересказов сказочных

²⁸⁴ Сапковский А. Указ. соч. С. 432.

сюжетов – преодоление индивидуальной неадаптации героев соотносится с преодолением неадаптации/вредительства, угрожающего всему королевству. Королевский брак составляет финал сказки и соединяет освобожденную от проклятия страну с остальным миром: брат Спящей красавицы женится на дочери Румпельштильцхена, его сестра выходит замуж за принца страны, которую заморозила Снежная королева, а одна из подруг этой принцессы (и младшая сестра принца, женившегося на принцессе на горошине) становится женой Чудовища.

Насколько можно судить, авторы пересказов не создают карты своих миров заранее – изначально они пишут одну историю, приписывают к ней другую и т. д. Со временем, однако, «сказочный» мир их пересказов расширяется, отдельные сюжеты начинают взаимодействовать, и вопрос географического местоположения той или иной страны становится более важным: для написания следующих книг необходимо понимать, к примеру, где на карте располагается страна Белоснежки и какие дороги ведут оттуда в страну Красавицы и Чудовища.

Мир становится больше суммы отдельных сказок – он начинает тяготеть к фэнтезийности по мере того, как расширяется представление о неадаптации, заданной оригинальным сюжетом сказки. Так, отдельные пересказы, изначально минимально связанные сюжетно, начинают сплавиваться в единое пространство – при этом каждая из стран-локаций должна отличаться от соседних. Думается, что именно на этом этапе формирования единого, цельного, полностью проработанного мира особенно острой становится проблема несоответствия мира, являющегося одной из основных и отличительных характеристик жанра фэнтези, и почти полного отсутствия каких-либо описаний мира в сказке.

Пока мир пересказов абсолютно дискретен, географические особенности декораций той или иной канонической сказки не так важны: страны проклятого принца, спящей принцессы или людоеда, побежденного котом, могут быть разбросаны по еще не окончательно придуманному континенту в довольно вольном порядке. Но когда серия расширяется и создание карты становится необходимым, встает вопрос о принципе географического распределения сказочных сюжетов. Рассмотрим это явление на конкретном примере художественного мира серии, сюжетные трансформации отдельных составляющих пересказов которой мы разбирали выше: на карте мира «Вечных сказок» К. М. Шей.

Основным принципом, заложенным в основу устройства мира «Вечных сказок» Шей является ориентация на оригинал сказки и на ту – прежде всего литературную – среду, в которой возникла сказка-источник или с которой она ассоциируется прочнее всего. На наш взгляд, решение, найденное Шей, демонстрирует, как исторический подход к сказкам-источникам пересказов позволяет отчасти решить жанровую проблему соотнесения разновекторных миров фэнтези и сказки, которые, тем не менее, сходятся в пока еще бесформенном, лишенном законов и канона пространстве пересказа сказки.

3.4. *MAPPA MUNDI* «ВЕЧНЫХ СКАЗОК» К. М. ШЕЙ

«Вечные сказки» К. М. Шей являют довольно типичный пример мира, состоящего из стран, в которых разрозненные канонические сказки подчиняются магистральному сюжету. Действие всех одиннадцати книг серии происходит на т.н. Континенте (см. Приложение 2). Очертания Континента довольно четко соответствуют признакам усредненной карты фэнтезийного мира, при этом на карте нет ни указания сторон света, ни розы

ветров: мы можем только предполагать, что север действительно располагается в верхней части карты. Нет и масштаба: как пишет сама Шей, мы не можем «вычислить» размеры стран²⁸⁵, но можем представить себе их расположение относительно друг друга и общие географические особенности каждой из них.

В центре карты сосредоточены самые «важные» для магистрального сюжета страны, которые обладают «европейским» характером; страны, располагающиеся к северу и югу, более экзотичны. Принципиальной особенностью Континента Шей является то, что он очевидно представляет собой весь известный мир – вокруг него нет других континентов и почти нет островов. Довольно традиционным для фэнтезийных карт образом, Континент омывается морем с трех сторон, а на севере располагаются горы – по всей видимости, абсолютно непроходимые (опять же, вполне в духе большинства карт такого рода). В этом закрытом мире происходит действие всех сказок, и судьба самого Континента зависит от героев каждого конкретного пересказа. Несколько неожиданным образом, однако, пересказы «распределяются» по странам неравномерно – в каких-то сказочные сюжеты множатся, в то время как в других не происходит ничего.

Одно из главных отличий мира книжной серии пересказов сказок от собственно волшебных сказок заключается именно в его топоцентричности. С одной стороны, вполне закономерно, что все рассматриваемые нами пересказы подчеркнуто отсылают к оригинальным сказкам, поэтому их действие происходит «однажды давным-давно» в королевствах, населенных королями и свинопасами, принцессами и младшими сыновьями. С другой стороны, мир серии пересказов ощутимо и необратимо расширяется: это уже

²⁸⁵ С сайта автора. URL: <https://kmshea.com/book-series/timeless-fairy-tales/> (дата обращения 26.07.2021).

не пространство какого-то одного сюжета, а целый сказочный континент со своей историей (тоже «сказочной», т.е. складывающейся из многих сказочных сюжетов) и географией (которая скорее является индикатором фэнтезийной составляющей пересказа, поскольку для сказки решительно нетипична).

Довольно часто сказочные сюжеты распределяются по странам вымышленного мира, исходя из логики или привычной атмосферы сказки. Скажем, наиболее мрачные сказочные сюжеты разворачиваются в северных королевствах. Обычно это «Белоснежка», для которой очень важен визуальный аспект совмещения белого, красного и черного, или «Красавица и чудовище», в которой заколдованный замок принца окружен неестественными снегами. Сказочные сюжеты, традиционно ассоциирующиеся с немецкой или французской традициями, часто разворачиваются в странах, которые напоминают Германию или Францию эпохи Средневековья или раннего Нового времени. Важно отметить – хотя более подробно речь об этом пойдет ниже, – что «средневековый» колорит, присущий жанру фэнтези, в пересказах сказок сменяется несколько стилизованным «прошлым»: иногда совсем обобщенным, иногда – напоминающим какую-то определенную более позднюю эпоху. При общем стремлении авторов пересказов сохранить атмосферу сказки, ее «старинность», на первый план выходят признаки эпох создания уже не народных, а литературных версий сказок, которые и подчиняют себе временное пространство каждого конкретного пересказа.

Применительно к «Вечным сказкам» Шей можно утверждать, что особенности распределения сказок по «странам» мира чаще всего каким-то образом связаны с происхождением тех версий сказок, которые легли в основу пересказов. Многие сказочные сюжеты «привязаны» к той или иной

стране. Наиболее популярные версии тех или иных сказок могут сами по себе и не нести отпечаток той или иной культуры, но обусловлены страной (и эпохой) возникновения. Так, «Золушку» лучше помнят по версии Ш. Перро – следовательно, это сказка «французская»; «Белоснежка» же лучше всего известна по версии братьев Гримм и несет отпечаток «немецкого духа».

Для Шей географические и культурные особенности каждого региона представляют особый интерес, что, безусловно, противоречит «сказочной» природе источника. Такой подход, на наш взгляд, представляет собой отрефлексированную попытку структурировать мир, состоящий из отдельных сказок, соединить их в единое целое; тем не менее, он не настолько прост, как это может показаться.

Для начала – ради удобства дальнейшего анализа – приведем список пересказов, составляющих серию «Вечные сказки» и укажем страны, в которой происходит действие каждого из них, и сразу же – приблизительный аналог каждой из них на реальной карте Европы. Шей уделяет особое внимание тому факту, что все страны, составляющие Континент, основаны на тех или иных странах реального мира. Так, «у Луары и Триё французские корни, Соле более итальянская, Рингстед – шотландский/ирландский, Фарсет обладает кельтским колоритом, Козловка русская, и Верглас – более норвежский»²⁸⁶:

1. «Красавица и чудовище» (2013) – Луара // Франция
2. «Дикие лебеди» (2014) – Аркаиния/частично Верглас // Германия/Норвегия

²⁸⁶ Shea K. M. The Country of Mullberg. URL: <https://kmshea.com/2019/01/14/the-country-of-mullberg/> (дата обращения 26.07.2021).

3. «Золушка и полковник» (2014) – Триё/Эрлауф // Франция/Австро-Венгерская империя
4. «Румпельштильцхен» (2014) – снова Верглас
5. «Селки» (2015) – Рингстед // Шотландия + Ирландия
6. «Кот в сапогах» (2015) – снова Аркаиния
7. «Лебединое озеро» (2016) – Козловка // Россия
8. «Спящая красавица» (2016) – Соле // Италия
9. «Король-лягушка» (2017) – снова Луара
10. «Стоптаные туфельки»²⁸⁷ (2018) – Фарсет // кельтские страны
11. «Белоснежка» (2018) – Муллберг // Германия

Итак, в серии есть пересказы сказок братьев Гримм, Андерсена, Перро. Характерно, что Шей, в отличие от многих других авторов пересказов, не начинает свою серию с такой сказки, которая позволяет сразу представить читателю героинь нескольких следующих книг, а вместо этого разворачивает свое повествование от, так сказать, географического и политического центра своего сказочного континента – королевства Луара. Отсылка к названию французской реки, на берегах которой располагаются королевские замки, отнюдь не случайна, Шей очень внимательно прорабатывает источники, прежде чем взяться за пересказ того или иного сюжета, и в данном случае она сразу подчеркивает французские корни сказки-источника, «Красавицы и чудовища». Именно эта стилизованная Франция становится своеобразной столицей сказочного мира, самым мощным и влиятельным государством, к тому же законодательницей мод.

²⁸⁷ Название пересказа мы переводим согласно русской традиции перевода названия сказки.

История сказочных королевств «Вечных сказок» вообще достаточно политизирована: страны могут образовывать союзы, торговать и заключать мирные соглашения, и сказочные сюжеты приобретают новое звучание благодаря включению каждого из них в сложный контекст других историй и внешних обстоятельств. Несмотря на то, что до определенного момента истории не имеют четко заданной последовательности и могут читаться в любом порядке, фактически сказки внутри серии уже не являются отдельными.

Хотя герой (а точнее, героиня) каждого пересказа прожила, проживет или проживает свою отдельную историю – и, следовательно, сюжетная целостность каждой сказки не разрушается, – единичные сказочные сюжеты перестают функционировать сами по себе, становясь частью нового мира, существующего по несколько иным стилистическим и жанровым законам. На наш взгляд, это напрямую связано с тяготением современных пересказов сказок к серийности: сюжетная экспансия в серию отдаляет пересказы сказок от их жанровых истоков и приближает к другому жанру – фэнтези. В случае Шей мы видим, как локальный (сказочный) сюжет каждый раз дополняется магистральным (фэнтезийным) – таким образом, тяготение к серийности трансформирует жанровую, речевую установку пересказа, выводя лапидарную сказку уже не на уровень романа или трилогии, а на уровень романного цикла или нескольких.

В этом случае, однако, очень остро стоит проблема совмещения и распределения «сказочных» сюжетов на географической карте мира. Основная трудность заключается в том, что большая часть сказок лучше всего известна по французским и немецким версиям, что сужает круг возможных аллюзий для создания стран мира пересказов. В этом случае – если автор, как Шей, стремится к сохранению колорита оригинала, –

неизбежна определенная дуплетность. Уже по приведенной выше схеме видно, что несколько стран Континента представляют собой стилизованную Францию, несколько – Германию, две взяты из кельтской культуры.

Но начнем наш анализ с более простой и очевидной локации. Действие пересказа «Спящей красавицы» – сказки, «скандальные» корни которой уходят в неаполитанское барокко (1630-е годы), к «Сказке сказок» Базиле, – разворачивается в Соле. Эта страна, однако, в мире «Вечных сказок» больше напоминает о зрелом итальянском Ренессансе – возможно, Шей посчитала, что эта эпоха лучше знакома большинству читателей, и узнаваемые элементы: вуали, которыми дамы украшают свои прически, пышные рукава на платьях, фрески и обилие мрамора²⁸⁸ – щедро инкорпорированы в повествование.

Любопытно, что три проанализированные нами выше пересказа разворачиваются в трех совершенно разных странах – как с точки зрения географии и культуры, так и с точки зрения эпохи. В мире «Вечных сказок» существует и Франция XVII–XVIII веков «Золушки», и ренессансная Италия «Спящей красавицы», и средневековая Германия «Белоснежки». На карте Шей Соле эпохи Возрождения буквально соседствует с «Францией» эпохи Старого порядка и одновременно – с «Австро-Венгрией» конца XIX века, а средневековая «Германия» «Белоснежки» делит положение самой северной страны Континента с «Норвегией» и «Россией».

Возможно, отсутствие на карте мира «Вечных сказок» розы ветров не случайно: обычно в таких случаях не остается ничего другого, кроме как читать карту привычным образом, но в данном случае Шей нарушает географически-культурные и даже климатические закономерности: самой

²⁸⁸ Shea K. M. Writing Sleeping Beauty. URL: <https://kmshea.com/2017/01/06/writing-sleeping-beauty/> (дата обращения 26.07.2021).

южной страной Континента, к примеру, оказывается Рингстед – страна «Русалочки», вдохновленная, довольно неожиданным образом, Ирландией и отчасти Шотландией. В данном случае, как пишет сама Шей, ее героиня – принцесса селки – показалась ей такой далекой от Русалочки Андерсена, что необходимо было пересмотреть всю локацию целиком, убрав все связи с Данией XIX века. Музыка, танцы и кулинарная культура Рингстеда, таким образом, почерпнуты Шей из ирландской культуры XII–XVI, а иногда даже XVIII веков²⁸⁹.

Как мы видим, мир пересказов сказок с его своеобразным географическим детерминизмом не вполне следует законам привычной нам географии. Но зато эта география следует логике привычного географического детерминизма самих сказок, или тех их переосмыслений, которые предлагает нам автор пересказов. Пренебрежение законами, в том числе и географическими, реального мира может показаться странным, но важно иметь в виду, что, невзирая на принципиальное место, которое вторичный мир занимает в фэнтези, жанр не ставит своей целью создание «иногочеловеческого мира»: как пишет Р. Джексон, в фэнтези происходит «переворачивание элементов этого мира»²⁹⁰. Вторичный мир не обязан являть собой нечто невиданное; учитывая его связь с ностальгической природой фэнтези, логично, что он укоренен в знакомых нам реалиях, удаленных во времени и потому идеализируемых.

Отсюда решение проблемы со сходным происхождением разных сказок. Начав «Вечные сказки» пересказом «Красавицы и чудовища», сказки, написанной во Франции в 1740 году, Шей помещает ее действие во

²⁸⁹ Shea K. M. Ringsted Inspiration. URL: <https://kmshea.com/2015/05/18/ringsted-inspiration/> (дата обращения 26.07.2021).

²⁹⁰ Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. London – New York: Routledge, 1981. P. 8.

«французскую» страну своего Континента, тем самым вольно или невольно поддерживая центростремительный импульс оригинальной сказки. Но можно ли определить период, к которому Шей отсылает нас в данном случае? Самым очевидным решением было бы счесть, что действие пересказа сказки относится к тому же времени, что и источник, т.е. к эпохе царствования Людовика XV; эта теория подтверждается, когда мы видим второй вариант Франции в мире «Вечных сказок».

Завоеванное Эрлауфом Триё пересказа «Золушки», соседствующее с Луарой, несет те же приметы французской придворной жизни. Но более сдержанный и умеренный характер Луары становится тем очевиднее, чем больше мы видим описаний Триё, явно отсылающих читателя к интерьерам Версаля. Эта «Франция» гораздо роскошнее и вычурнее «Франции», представленной более современной, практичной и развитой Луарой. Ригидный и несколько декадентский мир Триё напоминает скорее об эпохе царствования Людовика XIV – что соотносится с временем создания салонных сказок и, в их числе, «Золушки» Перро. Полвека, отделяющие ее от «Красавицы и чудовища», позволяют предположить, что Триё – чуть более «старая» версия Франции.

По Экману, одна из характеристик границ на карте заключается в том, что они «соединяют географию с историей» и потому помогают сконструировать мир, который «был бы протяженным не только в пространстве, но и во времени»²⁹¹. Соположение разнородных элементов и фрагментов «котла историй» – привычная и несколько уже «затертая» черта фэнтези, но применительно к картам миров пересказов сказочных сюжетов этот принцип может оказаться основным.

²⁹¹ Ekman S. Here Be Dragons. P. 12.

Так, мир «Вечных сказок» – это своего рода мечта об альтернативной Европе прошлого, созданная американским автором, а потому географическая и хронологическая точность не играет роли – важнее создание органичного и цельного пространства, объединяющего эпохи, народы и сказочные традиции. Но все же каждая из сказок-источников сообщает остальным некий специфический колорит, пусть даже утрированный или мало соответствующий действительности.

Особенно характерен здесь пример «русской» Козловки – северной страны, в лесах и на озерах которой разворачивается действие пересказа «Лебединого озера». Сам тот факт, что в основу этого пересказа легла не сказка, а либретто балета, основанное на немецкой легенде, как будто не вызывает у автора никаких жанровых трудностей: сюжетная структура легенды и «канон» сказки отчасти похожи, а финал легко пересмотреть. Интереснее географические и историко-культурные характеристики Козловки – вместо атмосферы немецкой легенды создается стилизованно русское пространство: правитель этой страны носит титул императора, и его летняя резиденция расположена посреди леса и усеяна бронзовыми куполами.

В итоге, однако, то, что на первый взгляд кажется приглаженным набором безличных сказочных сюжетов, где «страна приписки» той или иной версии не важна сама по себе, оказывается, если взглянуть на карту «сказочного» мира, своего рода пограничной зоной. В этом новом пространстве салонная французская сказка встречается с «народной» немецкой, а русский балет – с кельтской мифологией. И вместе они создают тот самый «котел историй», о котором писали Толкин и Л. Александер и в котором с незапамятных времен бурлит «мифологический минестроне».

В этом пространстве проблема единого происхождения разных сказочных сюжетов может решаться довольно простым образом – достаточно поместить разные пересказы в соседние и оттого похожие страны. Разница же достигается «раздвижением» во времени узнаваемых элементов той или иной страны – или добавлением отдельных элементов характерных традиций и культурных особенностей. Второй способ заметен на материале пересказов немецких сказок в серии Шей. Так, Аркаиния и Муллберг – две «немецкие» страны на карте «Вечных сказок». Среди всех версий «Белоснежки» самой популярной действительно является немецкая – следовательно, Муллберг должен нести отпечаток германской культуры (и к тому же выделяться на фоне других стран богатством своих штолен); Аркаиния же представляет собой менее очевидный пример.

Там разворачивается действие «Диких лебедей», известных не только по сказке Андерсена, но и по немецкой версии (где фигурируют только шесть братьев-лебедей)²⁹², и, парадоксальным образом, французского «Кота в сапогах». В то время как датско-немецкие корни придают этой стране протестантский отпечаток (приемная дочь короля и королевы, принцесса Элиза, занимает официальную должность королевского казначея), сказка Перро возвращает локусу возможность авантюриности, потенцию приключения. Этот пересказ несет на себе явный отпечаток еще одной жанровой парадигмы – фэнтези «меча и магии», где за «меч» отвечает героиня, а за «магию» – ее друг и верный помощник, говорящий кот. Написанный в середине работы над серией, но описывающий события, предшествующие «истончению» мира, «Кот в сапогах», на наш взгляд, напоминает о важности фэнтезийного элемента в рамках всей серии.

²⁹² Shea K. M. Wild Swans: Origins and the Original Fairy Tales. URL: <https://kmshea.com/2014/05/02/origins/> (дата обращения 26.07.2021).

Этот фэнтезийный элемент, однако, присутствует в мире «Вечных сказок» постоянно и сосредоточен в основном на севере Континента, в Муллберге и Вергласе. Суровая северная природа стран в данном случае не подлежит сомнению – любопытно, однако, что предельный Север мира «Вечных сказок» представляет не норвежская (что было бы логично, исходя из «норвежской» природы созданного Шей Вергласа), а датская сказка. Еще любопытнее, что, хотя пересказу «Снежной королевы» Шей посвятила отдельную диологию и сборник рассказов, внутри «Вечных сказок» Верглас и история этой великой волшебницы древности также занимают особое место. «Норвежский» Верглас является средоточием легендарной истории Континента – и точкой отсчета нынешней недостачи мира (там хранится волшебное зеркало, средоточие чистого зла, которое впоследствии чуть не погубит мачеху Белоснежки и саму принцессу; вполне возможно, что эта «стеклянная» аллюзия заложена уже в самом названии страны – **Verglas**). Впервые мы видим страну уже во втором романе серии – туда бегут Элиза и ее заколдованные братья. Полностью в Вергласе происходит и действие «Румпельштильцхена»: нам постоянно напоминают об этом локусе, окруженном древней магией.

Такой интерес к северу едва ли случаен. Французский скандинавист Р. Буайе пишет, что Север – это в большой степени конструкт воображения, крайняя точка мира, знаменующая границу географического и познаваемого пространства. В этом заключается основная причина его притягательности для нас. Этот мир родился из постоянной борьбы с холодом и снегом, и результат этой борьбы – суровая чистота ландшафта, «норвежские и исландские фьорды и фьельды, ледники и вулканы, ледяные моря и

огромные пространства, населенные только странной флорой и фауной»²⁹³ – противостоит тем средневропейским пейзажам, к которым мы привыкли. Север – это прежде всего пейзаж, характеризующийся белизной и светом.

Если вспомнить характеристики народной сказки, выявленные Люти, то становится понятно, что северный ландшафт идеален для сказочного сюжета. Северный колорит как нельзя лучше подчеркивает «абстрактный стиль» и «изолированность» сказок. Северный пейзаж уже состоит из неподвижных, твердых, отдельно стоящих предметов. Более того, чистота северного горизонта и его высокая визуальная контрастность, белизна его снегов и чернота его гор, «долгие, долгие зимние ночи и бесконечные летние дни»²⁹⁴ представляют готовые декорации, в которых может разыгрываться сказочное действие. Образно говоря, красный плащ героини лучше всего виден на белом снегу.

Если фэнтези само по себе – жанр эскапистский, то обращение к «северному материалу» делает его таковым вдвойне: не просто бегство из реальности, но путешествие на самый край мира, почти за границу известного, в экзотически-суровое, но чистое пространство героического квеста. На примере мира «Вечных сказок» Шей видно, как «северный материал», органичный и для сказки, и для фэнтези, позволяет расширить и углубить сказку, органично добавив к ней фэнтезийную составляющую. Очевидно, создание более объемной картины мира необходимо Шей: чем этот мир многомернее, тем меньше он принадлежит пространству сказки; внимание к географии и хронологии свойственно отнюдь не жанру сказки, а,

²⁹³ Boyer R. *Scandinavian Myths // Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* / ed. by P. Brunel; trans. by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous. Routledge, 1992. P. 1029.

²⁹⁴ Gaiman N. *Introduction // Norse Mythology*. Bloomsbury, 2018 [Kindle edition].

напротив, жанру фэнтези, роль которого становится все значительнее в каждом следующем романе цикла.

Отсюда и нелинейная, нарочито запутанная хронология событий. Действие романов разворачивается непоследовательно, что создает впечатление более сложного и объемного мира, в котором разные события происходят одновременно, словно не дожидаясь читательского внимания. Фокус автора и читателя в каждом конкретном романе сосредотачивается на какой-то отдельной истории, но подчеркивается ее одновременность с событиями других.

Довольно важно отметить, что, хотя отсылки к другим странам и их местоположению есть уже в самых первых романах серии, собственно карта мира создана Шей далеко не сразу. Карта мира «Вечных сказок» была создана только осенью 2016 года – а через месяц, в ноябре, появилась и карта Вергласа, одной из трех самых северных стран континента и во многих отношениях одной из самых важных локаций в мире Шей. Так, легко подсчитать, что полноценная, визуализированная карта мира появилась тогда, когда Шей закончила работу над «Лебединым озером» и начала писать пересказ «Спящей красавицы», т.е. между написанием седьмой и восьмой книг серии. Учитывая, что всего в серии одиннадцать романов, саму карту можно считать довольно поздним дополнением.

Несмотря на то, что сам замысел мира очевидно существовал задолго до создания карты, а географические и политические особенности той или иной страны уже были заявлены в романах, появление карты, как нам представляется, некоторым образом сместило жанровые акценты. Возможно также, что осознаваемая автором необходимость усилить фэнтезийный элемент своих пересказов привела к некоторому пересмотру созданного ей мира. Как отмечает Экман, карта помогает выстроить внутренне

непротиворечивый мир, «создать карту означает <...> создать мир карты»²⁹⁵. Вполне вероятно, что мир, изначально созданный на основе совмещения разных сказок, но все больше и больше тяготеющий к фэнтезийности, стал нуждаться в новом осмыслении.

Похожий процесс заметен на примере серий пересказов М. Селлиер. В то время как первый цикл пересказов («Четыре королевства» / «Four Kingdoms», 2016–2018) насчитывал четыре романа, которые полностью охватывали географию известного мира, действие нового цикла было перенесено автором на новый континент – до того момента много веков скрытый линией непреодолимых штормов. Однако, начав писать новую серию (логично озаглавленную «За пределами Четырех королевств» / «Beyond the Four Kingdoms», 2017–2019), Селлиер создает карту обоих континентов и «возвращается» на старый континент, чтобы дописать незапланированную пятую часть серии.

Этот пересказ «Гадкого утенка» сосредоточен на квесте героини, который происходит в стране, уже знакомой читателю по пересказу «Спящей красавицы». Довольно характерно, на наш взгляд, что это – самая большая и самая экзотическая страна, расположенная на юге континента, которая может похвастаться одновременно островами, джунглями и пустынями. Квест героини проведет ее через все эти локации, вызывая предположение, что интерес Селлиер к географии уже созданного (и, более того, «использованного») мира во многом вызван именно созданием карты – пустые пространства должны быть заполнены подробностями. Но – что еще важнее в рамках данного исследования – усиление «квестового» элемента сюжета, т.е. элемента, присущего фэнтези и *romance*, проявляется тогда, когда появляется цельный и четко осознаваемый в своей цельности мир

²⁹⁵ Ekman S. Here Be Dragons. P. 20.

художественного произведения. Любопытно, что, вернувшись к написанию цикла «За пределами Четырех королевств», автор завершает его пересказом «Русалочки»: воссоединение подводного мира с земным знаменует и окончательное примирение двух континентов, после чего действие начатого Селлиер третьего цикла должно снова вернуться на старый континент.

В «Вечных сказках» Шей мы наблюдаем схожую картину. Момент появления визуализированного образа художественного мира – карты – является катализатором повышенного интереса к нему самого автора; однако в случае Шей этот момент еще явственнее соотносится со сдвигом жанровой парадигмы всего романного цикла. Приблизительно в то же время более отчетливым становится магистральный сюжет, который начинает осознаваться в качестве основной движущей силы цикла. Таким образом, фэнтезийная составляющая перестает быть фоном и становится соразмерным сказочному сюжету элементом повествования. Мы уже видели, какое значение структурные элементы *romance* приобретают в пересказе «Спящей красавицы», дополняя и усложняя действие. Но это – довольно локальный пример, т.к. речь идет об изолированном королевстве. Гораздо более отчетливо демонстрируют описанную нами тенденцию два следующих романа.

В пересказе «Короля-лягушки» действие возвращается в Луару – в страну, где все началось, где герои впервые осознали, что их локальная недостача – это отголосок более масштабной проблемы. Тем не менее, это возвращение служит новой цели: подытожить все разрешенные до этого момента истории и выяснить, кто является врагом Континента. Этот роман подводит своеобразный итог всем уже написанным книгам серии, к тому же отсылая и персонажей (героев всех предыдущих сказок), и читателя к

событиям древности – к полуполюгендарной, но вполне реальной для Континента истории Снежной королевы.

Так, Шей сводит в единой – начальной – точке все сказки: в данном случае они дают возможность окончательно осознать опасность, грозящую Континенту в целом, и, следовательно, задают вектор оставшимся романам серии. «Король-лягушка» является необходимым этапом объединения героических сил персонажей отдельных сказок перед масштабным финалом. Более того, это объединение – вполне закономерно, повинувшись законам мира Шей, – происходит в самом сердце мира сказок.

Что же касается собственно сказочной составляющей этого романа, то здесь смена акцентов, заданная в сцене проклятия, меняет и все восприятие сюжета: принц может сбросить лягушачью шкуру, только добившись любви девушки, которая, в свою очередь, ставит ему условие – понять, что объединяет все локальные недостатки. Сказочный сюжет – основа пересказа – в данном случае играет сугубо инструментальную, вторичную роль, фактически «активируя» фэнтезийную сюжетную линию.

Пересказ «Стоптаных тувелек» не менее показателен, хотя в данном случае Шей снова пишет довольно локальную историю. Во всяком случае, в начале роман представляет собой довольно традиционный «совмещенный» пересказ французской и немецкой версий сказки. Довольно быстро, впрочем, становится понятно, что речь снова идет о недостатке всего континента: проклятие еженощных танцев наложено не на самих принцесс – они оказались случайными жертвами проклятия, нацеленного на лишенных магии эльфов. Пленение эльфов (безусловно, сугубо фэнтезийное добавление к сюжету) нарушило баланс во всех странах, и король изменяет приказ: судьба дочерей беспокоит его меньше, чем судьба эльфийского народа, от которой, в свою очередь, зависит судьба всего сказочного мира.

С этого момента сказочный сюжет «всплывает» лишь время от времени, замещаясь совершенно фэнтезийным квестом по спасению королевства эльфов – и, опосредованным образом, мира в целом. В этом пересказе на первый план выступает фэнтезийное «истончение» мира – тем более очевидное, что эльфы являются связующим звеном между цивилизацией и природой, – в то время как недостача оригинального сказочного сюжета перестает играть хоть сколько-нибудь важное значение. Нивелируется даже чисто сказочный финал: вместо объединения с королевской семьей героиня выходит замуж за короля эльфов. Безусловно, отчасти это связано с изменением пола протагониста относительно оригиналов сказки: солдат/садовник в пересказе Шей становится девушкой-солдатом, и потому заданный сюжетом брак с одной из принцесс невозможен; однако примат фэнтезийного пласта сюжета на данном этапе уже совершенно очевиден.

Итак, на примере серии пересказов К. М. Шей становится ясно, что именно расширение географии сказочного мира позволяет ему преобразиться в мир фэнтези, где действуют более глобальные законы. Полное объединение и взаимодополнение сказочной и фэнтезийной составляющих повествования осуществляется в пересказе «Белоснежки». Любопытно, однако, что последний роман серии, подводя итог собственно сказкам и их локальным недостаткам, не демонстрирует финала фэнтезийной линии – магистрального сюжета всей серии. Вопрос о жанровой природе «Вечных сказок», став более острым после появления карты этого мира, остается неразрешенным в финале серии – но предлагает выход в пространство нового повествования, в котором – хотя бы теоретически – будет возможен синтез сказочного и фэнтезийного элементов.

3.5. КВЕСТ ГЕРОИНИ: ОТ СКАЗКИ ЧЕРЕЗ ФЭНТЕЗИ К ROMANCE

Современные пересказы отказываются от одной из главных характеристик сказки, выявленной Проппом и более подробно описанной Мелетинским, – ее «предельности»²⁹⁶. Единичный сюжет уже практически не представляет интереса сам по себе. Он может быть важен как источник «иконографических знаков», которые причудливо объединяются с такими же «знаками» других сюжетов (случай дилогии Хекела), или – чаще – как один из элементов стройного, цельного художественного мира, в котором соседствует множество таких сюжетов.

Такое очевидное тяготение пересказов сказок к серийности приводит к усилению других жанровых компонентов или к полной смене жанровой стратегии. Каждый отдельный сюжет расширяется за счет элементов *romance*, помещается в определенное место на карте мира и за счет этого связывается с другими сюжетами – с которыми происходит то же самое. Усиление *romance* возвращает канонические сказки (с «невинной преследуемой героиней») к структуре квеста-поиска и – в соответствии с современной системой жанров – сближает с фэнтези.

На материале «Вечных сказок» Шей очень заметно усиление фэнтезийного магистрального сюжета, повествующего о том, как герои, объединившись, пытаются спасти свой мир от «истончения», от глобальной нехватки, локальными проявлениями которой являются конкретные сказочные сюжеты; так, «прожив» каждую сказку, герои приближаются к возможности спасти весь Континент. В этом случае мир становится важнее одиночной, индивидуальной сказки – и географический принцип построения

²⁹⁶ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ. соч. С. 86–87.

и осмысления этого мира, приведения каждого отдельного его элемента (т.е. каждой сказки, вписанной в специфический культурно-исторический контекст и литературную традицию) к общему знаменателю возвращает пересказу жанровую составляющую, совершенно утраченную на этапе формирования современного сказочного канона, – приключение, квест. Эта необходимая составляющая *romance*, перешедшая в современное эпическое и героическое фэнтези в качестве главного сюжетного элемента, в некотором смысле возвращает канонические сказки – источники пересказов – к жанровым истокам сказки и одновременно придает им новый импульс в контексте современного литературного процесса.

В творчестве Шей этот переход очень хорошо просматривается. В то время как сказочные сюжеты, сформировавшие мир Континента, завершаются, на первый план выходит персонаж, не принадлежащей ни одному сюжету и вместе с тем вовлеченный в каждый из них – волшебница Анжелика. Увеличение степени вовлеченности этой героини в пересказы знаменует сдвиг жанровой стратегии – на место сказок заступает фэнтези, что мы видели на примере «Белоснежки», где сказочный сюжет практически полностью дублировался фэнтезийной линией, так и не разрешенной в финале.

Разрешению этой более глобальной и более серьезной линии, принадлежащей другому жанру, Шей посвящает отдельную книжную серию, в центре которой находятся приключения Анжелики – героини, объединяющей все страны сказочного Континента и все его истории. Собственно, эта сопровождающая «Вечные сказки» серия – «Сказочная волшебница» («The Fairy Tale Enchantress»; на данный момент написаны четыре из запланированных шести романов, 2019–2021) – действительно продолжает описывать историю Континента – на новом витке истории, после

событий всех сказок. Но поскольку присущая сказке как жанру «предельность» полностью устранена, а мир «Вечных сказок» создан как сказочный (что дополнительно подчеркивается в названии новой серии), то сказочная составляющая продолжает играть важную роль в новой серии.

Эта серия оказывается своего рода пересказом «в квадрате»: раз пересказанные в «Вечных сказках» истории пересказываются вновь, теперь с точки зрения героини, равно принадлежащей каждой из них и не принадлежащей ни одной. Первая книга серии рассказывает предысторию самой Анжелики – до исчезновения Эваристе; вторая, третья и, видимо, половина четвертой повторяют события одиннадцатикнижной серии с точки зрения самой «феи-крестной» и более подробно описывают приключения, в ходе которых она перемещается «от сказки к сказке»²⁹⁷; остальные, по всей видимости, будут подводить итог собственно фэнтезийному конфликту. Сами «вечные» сказки укладываются в шесть лет плена Эваристе, и более протяженная история его и Анжелики создает некую фэнтезийную раму для всех пересказов сказок; но эти две линии связаны неразрывно – более того, фэнтезийная линия сама включает много элементов сказочных сюжетов.

Анжелика, учась быть волшебницей, путешествует со своим учителем по миру и разрешает мелкие недостатки сказочных персонажей, которые встречаются им на пути. Эти вкрапления («Мальчик, который кричал “Волки!”», «Новое платье короля», «Волшебницы») – не являются полноценными пересказами, скорее, они поддерживают «сказочность» мира, знакомого нам по «Вечным сказкам». Сказочный элемент не преодолевается и на географическом уровне. Хотя карта как таковая принадлежит скорее

²⁹⁷ Shea K. M. Snow White and the Fairy Tale Enchantress. URL: <https://kmshea.com/2018/12/16/snow-white-and-the-fairy-tale-enchantress/> (дата обращения 26.07.2021).

жанру фэнтези, в данном случае она уже так основательно «заселена» персонажами сказок, что думать об этом мире не как о мире сказок невозможно. В новой серии мы можем даже лучше узнать этот мир, так как его география снова расширяется: дом героев расположен в идиллическом Торренсе, а странствия героиня ведут ее в страны, в которых не происходила ни одна из «вечных» сказок: «испанскую» Занкару, абсолютно изолированное государство, и Барис, вдохновленный культурой Византийской и Османской империй.

С другой стороны, в силу усиленного, постоянно подчеркиваемого сказочного элемента жанровая проблема совмещения сказочного и фэнтезийного стоит в этой серии особенно остро. Все же в центре сюжета лежит магистральная линия, заявленная уже в «Вечных сказках», – линия преодоления фэнтезийного «истончения» мира, вызванного заговором злых колдунов, пленивших самого сильного мага Континента, заточивших эльфов в их лесу и наславших на каждую королевскую семью какую-то недостачу (соотносящуюся с той, что задана оригинальным сюжетом каждой конкретной сказки). Квест героини, предпринятый ею с целью найти и спасти учителя, изначально не связан со «сказочными» событиями, происходящими на Континенте. Но странствия Анжелики ведут ее по всему Континенту, заставляют петлять и возвращаться, и по пути она, повинувшись чувству долга, вынуждена помогать всем встречным героям сказок преодолеть их локальные недостачи. Ее путь, лежащий через весь мир, возможен только в географическом пространстве мира «Вечных сказок», и именно он связывает все страны, а сама Анжелика – общая для всех сказочных сюжетов «фея-крестная» – оказывается единственной, кто может победить древнее зло, угрожающее всем «сказочным» парам, королевствам и миру в целом.

Этот «женский» вариант квеста также может быть рассмотрен с разных жанровых позиций. Самым большим искушением для исследователя может оказаться желание воспринять всю серию о «сказочной волшебнице» как своего рода фэнтезийное дополнение к «Вечным сказкам»; однако такой подход, как мы показали выше, должен был бы игнорировать сильнейший фэнтезийный элемент в «сказочной» серии и глубокий сказочный пласт – в фэнтезийной.

Тем не менее, линия Анжелики очевидно несет в себе черты как эпического, так и героического фэнтези. С одной стороны, волшебница, ищущая своего наставника (и, как мы понимаем, возлюбленного) является типичным примером «невольной» героини «высокого» фэнтези – она не хочет и не чувствует себя в силах помочь всем и спасти мир, но ей приходится принять на себя эту ответственность. С другой стороны, одновременно с этим она является и типичным персонажем фэнтези «меча и магии» – об этом свидетельствует сама беспорядочность, хаотичность ее путешествия, не имеющего ясного вектора (никто не знает, куда исчез Эваристе), обилие стычек с врагами и нечистью и случайность встреч с героями сказок. Любопытно, однако, что одинаковое нежелание Анжелики быть спасительницей мира и участвовать в мелких приключениях «по ходу дела» имеет одну и ту же природу: она не хочет использовать свои силы и, сопротивляясь своей (довольно темной) магии, терпит поражение; когда она научится ее принимать, она станет непобедима. Моральная дилемма героини приближает ее к области эпического фэнтези, в то время как структура ее путешествия – скорее элемент фэнтези героического.

Интересно, кроме того, что на новом витке истории Континента Анжелика должна принять на себя роль, когда-то исполненную Снежной королевой, самой могущественной волшебницей древности: обе героини

проходят похожий путь от отчуждения, вызванного страхом людей перед их силами, к принятию своего магического дара и победе над силами зла – в новой серии будут продублированы, на новом витке истории Континента, и события отдельного пересказа «Снежной королевы», и цикличность сказочных сюжетов станет абсолютной.

Но и «сказочность» линии Анжелики нельзя рассматривать однозначно. Здесь следует чуть подробнее рассмотреть сюжетную линию волшебницы – она частично дана нам уже в «Вечных сказках» и более отчетливо проговорена в первом романе «Сказочной волшебницы». История героини весьма напоминает сюжет «Красавицы и чудовища», за тем исключением, что в силу своих специфических магических способностей она сама привыкла считать себя чудовищем. Однако фактически она «проживает» сюжетную линию Красавицы (к тому же она действительно очень красива, и молодой волшебник влюбляется в нее); попав в дом Эваристе – удивительно устроенный, вполне под стать заколдованному замку Чудовища из сказки де Вильнёв/де Бомон, – она учится магии, но наотрез отказывается использовать свой основной дар. Когда Эваристе похищают, она винит в этом себя – и отправляется на его поиски.

Эта квестовая часть сюжета напоминает об одном из источников французской сказки – истории об Амуре и Психее – и о народных вариациях этого сюжета – например, о норвежской «На восток от солнца, на запад от луны», шотландском «Черном Быке Норроуэйском» или французском же «Короле-вороне». Во всех этих случаях героиня сказки нарушает запрет и в качестве наказания-искупления отправляется искать возлюбленного, претерпевая всяческие лишения, проходя испытания и преодолевая препятствия. В данном случае, хотя это не артикулируется, схема ровно та же: Анжелика «нарушает запрет» – не воспользовавшись своей магией, с

которой Эваристе пытался ее примирить и которая, как она думает, могла бы его спасти, – и шесть лет ищет своего наставника по всем странам Континента, в том числе и запретным.

Здесь сказочный мотив квеста-испытания героини (сродни процитированному еще Толкином: «Семь долгих лет служила я ради тебя, / На стеклянную гору взбиралась я ради тебя, / Кровавую рубашку отжимала я ради тебя, / Неужто ты не проснешься, не поглядишь на меня?»²⁹⁸) возвращается в мир канонических сказок благодаря возможностям, привнесенным фэнтезийной линией сюжета. Сама природа мира «Вечных сказок» – полусказочная, полужантезийная – подготавливает почву для более масштабного, чем это было в отдельных пересказах сказок, символического квеста, присущего *romance*.

Отсюда, как нам кажется, и отсутствие прямых отсылок к сказке, легшей в основу истории Анжелики – это своего рода сказка сказок, не случайно симметричная первому сюжету «Вечных сказок», но гораздо более схематичная, напоминающая сразу обо всех сюжетах такого рода – которые, как мы неоднократно отмечали выше, были полностью исключены из сказочного канона. Анжелика, как и каждая героиня серии Шей, устраняет собственную недостаточность, но в данном случае речь идет уже не об отдельной судьбе, а о судьбах двух самых могущественных волшебников Континента, которые непосредственно связаны с судьбой всего мира. Уровень абстракции сюжетной линии Анжелики позволяет «проиграть» структуру сказочного квеста, лежащего одновременно в поле локальных сказочных сюжетов/недостатков и в области эпического фэнтези, и возвращает все символические смыслы «мифа лета» в пространство сказки.

²⁹⁸ Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках // Чудовища и критики. М., 2018. С. 76.

В творчестве Шей и преодоление недостаки отдельных королевств сказочного мира, и спасение мира в целом зависит только от женщин. Более того, внедрение квеста в его женском варианте не просто обогащает, но и преломляет сказочный канон: «преследуемым» (и мучаемым) оказывается самый могущественный волшебник на Континенте, которого героиня должна спасти. Несмотря на довольно сильный и абсолютно традиционный романтический элемент, присущий каждому конкретному пересказу сказочного сюжета в «Вечных сказках» и – почти на метатекстуальном уровне – истории самой Анжелики, «сказочный» мир, созданный Шей, оказывается, будто бы исподволь, гораздо более феминистским, чем это было в пересказах, полностью переворачивающих систему персонажей оригинала.

Благодаря тому, что «Сказочная волшебница» оказывается своего рода пересказом пересказов, повествование выходит на метатекстуальный уровень – усложняются связи между сюжетами, добавляется ирония. Особенно в этом отношении характерна проработка мотива испытания самого Эваристе: его силы «привязаны» к его желанию – которое подсказывает ему поцеловать Анжелику. Поскольку он знает скептическое отношение своей возлюбленной к любви, он не может разорвать свои узы, даже когда Анжелика спасает его из физического плена. Учитывая, что все решения, предложенные Анжеликой героям разных сказочных сюжетов для решения их локальных недостат и снятия проклятий, сводились к классическому (и единственному, который она успела изучить до похищения своего учителя) заклятию «поцелуя истинной любви», невозможность Эваристе и Анжелики снять его проклятие тем же способом представляется откровенно ироничным.

На наш взгляд, тот факт, что мотив странствия героя, имеющего своей целью устранение недостаки и спасение мира, отдан фэнтезийной «фазе» истории Континента, отнюдь не случаен – это обеспечивает и укрепление

модуса *romance*, и внедрение квестового начала, и даже решение феминистской повестки в уже созданном и хорошо известном «сказочном» мире серии пересказов.

Тем не менее, это не свидетельствует напрямую о том, что «предельность» сказочного материала и его специфические эссенциально-жанровые характеристики ограничивают возможности переосмысления этого материала. Скорее, как мы полагаем, за счет усиления в пересказе элементов *romance* на уровне трансформации отдельного сказочного сюжета и внедрения фэнтезийного элемента на уровне романного цикла, когда возникает необходимость объединения отдельных сказочных сюжетов в рамках единого вторичного мира, в канонические сказки возвращается структура квеста-приключения, и знакомые сюжеты по-новому выстраиваются вокруг «мифа лета», ведущего к обновлению мира – и, следовательно, к обновлению всей жанровой модели, в настоящий момент выраженной явлением пересказа сказок.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если, следуя примеру А.Н. Веселовского, рассматривать историю литературы как эволюцию жанров, обусловленную как «преданием» (т.е. своей внутренней логикой), так и «спросом общественных идеалов»²⁹⁹, то становится ясно, что современные пересказы сказок занимают в этой истории любопытное пограничное положение. С одной стороны, сказки продолжают пересказываться, как пересказывались всегда, переходя от одного народа к другому и из одной литературной традиции в другую.

С другой стороны, чтобы понять жанровую специфику современных «романных» пересказов сказок, представляется разумным рассматривать их в контексте *romance*: принадлежащая этому модусу сказка – лапидарная и абстрактная даже в своей литературной ипостаси – «растягивается» в пересказе и достраивается за счет структур, предусмотренных модусом. В каком-то смысле можно, на наш взгляд, утверждать, что такая «активация» *romance* при растяжении сказки – это пример живучести «предания», внутренней логики самой структуры, лежащей в основе модуса и всех его производных.

Эта живучесть оказывается тем заметнее и важнее, что она противоречит тенденции современной культуры судить о жанре сказки, исходя только из диснеевского канона. Сказки с «невинной преследуемой героиней» стали в современной культуре образцом волшебной сказки как таковой, и явление пересказа классических сказок, начавшееся как попытка литературной игры с канонам, парадоксальным образом его нейтрализовало.

²⁹⁹ См. комм. Шайтанова И.О. № 13 к: Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы // Литературная компаративистика. Антология. Том 1: Становление метода / под общ. ред. И.О. Шайтанова. М, 2021. С. 149.

И игровой, «зеркальный» постмодернистский импульс, и феминистский подход к сказке, по всей видимости, дали толчок появлению современных пересказов, но на настоящий момент мы наблюдаем возвращение к формульности, реконструкцию «предания». Каноническое распределение гендерных ролей в сказках не преодолевается в пересказах, несмотря на все попытки устранить фигуру принца и трансформировать образы принцессы и ведьмы, зато пассивная структура «преследования» героини сменяется активной формой ее собственного квеста.

Особый интерес представляет устройство художественного мира серий пересказов – романских циклов, объединяющих пересказы разных сказочных сюжетов в рамках единого вторичного мира. Поскольку форма романного цикла является основной, то и рассмотрение явления пересказа сказок кажется неполным без понимания того, каким образом разные пересказы могут быть соотнесены друг с другом. В этом случае для нашей работы принципиально обращение к фэнтези. Современное фэнтези также принадлежит *romance*, при этом оно сосредоточено не только на структуре квеста героя, который должен спасти мир, но и на самом устройстве вторичного мира. География фэнтези, картографичность, присущая жанру, проанализированная с помощью топофокального подхода С. Экмана, может быть сопоставлена с устройством «сказочных» миров современных пересказов. Это сопоставление демонстрирует, что очевидное заимствование элементов фэнтези авторами современных пересказов сказок (вполне объяснимое, так как в рамках современного литературного процесса именно фэнтези может служить им конкретной жанровой моделью) происходит не механически.

Недостача каждой конкретной сказки усиливается, умножается на другие, создавая истончение мира – характерное для фэнтези, но в данном

случае окрашенное с помощью «иконографических знаков» сказок, составляющих романский цикл. «Предельность» жанра, присущая сказке, преодолевается, но каждая сказка сообщает художественному миру свои особенности, которые чаще всего связаны с историей самой сказки. Таким образом, внешняя, литературная история бытования сказок способствует формированию художественного мира, объединяющего пересказы разнородных сказок – и их реальные истории.

Сказочный элемент сохраняется – прежде всего на уровне персонажей, «иконографических знаков» сказочных сюжетов, влияет на географию вторичного мира, – но, согласно нашей гипотезе, расширяется и дополняется за счет реактивации модуса *romance*. Именно обращение к этому модусу, органичное для жанра сказки, позволяет полностью обновить сказку – ориентируясь на «спрос общественных идеалов», но не ломая структуру жанра.

Во-первых, достраивание сказки за счет *romance* позволяет включить в пересказ феминистский посыл, несколько сглаженный, но абсолютно оправданный сюжетно и структурно. Пока проблему пытались решить исключительно на уровне системы персонажей оригинальной сказки, механически меняя героя и героиню ролями, она оставалась нерешаемой. Но на уровне сюжета сказки, «расширенного» за счет *romance*, расширилось и пространство приложения героических сил: когда героиня вышла из бытового пространства, «свадебный» финал оказался на втором плане, а принципиальной оказалась роль принцессы в магистральном сюжете, в спасении всего сказочного мира.

Во-вторых, на уровне собственно сюжета *romance* дополнил сказку квестовой составляющей: сказка вышла за пределы бытовой проблематики, навязываемой современным каноном сказок о «невинной преследуемой»

героине», и вновь превратилась в «последовательность удивительных приключений».

В-третьих, в контексте художественного мира, объединяющего пересказы разных сказок, каждый известный сюжет приобретает особые черты, отличающие его от других (часто заимствованные из его литературной истории), но все они объединяются более масштабным магистральным сюжетом, который повторяет, на новом уровне, усредненную структуру сказки. Цикл «потерь и приобретений»³⁰⁰ каждой отдельной сказки повторяется на уровне книжной серии, выкристаллизовывая новое, более сложное представление о жанре. По нашему мнению, современные американские пересказы сказок демонстрируют новый жанровый импульс: древняя структура *romance* посредством своей современной литературной модификации – фэнтези – оказывается инструментом обновления жанра сказки.

Романный цикл, состоящий из пересказов сказок, заимствуя у фэнтези возможность продленного приключения, непременно венчает его счастливым финалом – принадлежностью канонического представления о жанре сказки. «Утешение счастливого финала» сказки, которое Толкин называл «наивысшей реализацией ее возможностей»³⁰¹, в контексте книжной серии оказывается еще значительнее, поскольку подготавливается хеппи-эндом каждой составляющей ее сказки, вступающей в конфликт с меланхолической фэнтезийной инерцией «истончения» мира. Модус *romance* позволяет современным пересказам сказок преодолеть эту инерцию, утверждая утешительную циклическую структуру «мифа лета».

³⁰⁰ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Указ соч. С. 12.

³⁰¹ Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках. С. 76.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Ганс Христиан Андерсен. – пер. с дат. – сост. Л. Брауде. – Петрозаводск : Карелия, 1980. – 230 с.
2. Базиле Дж. Сказка сказок / Джамбаттиста Базиле. – Пер. П. Епифанова. – Изд-во Ивана Лимбаха. – СПб, 2016. – 552 с.
3. Братья Гримм. Сказки / Вильгельм Гримм, Якоб Гримм ; пер с нем. Г. Петникова. – Минск : Мастацкая литература, 1983. – Репринт издания М. : Худож. лит., 1978. – 543 с.
4. Д’Онуа М.-К. Кабинет фей / Мари-Катрин д’Онуа. – М. : Ладомир, 2015. – серия «Литературные памятники». – 1000 с.
5. Маккинли Р. Красавица / Робин Маккинли. – М. : Азубка, 2014. – пер. М. Десятовой. – 224 с.
6. Маккинли Р. Проклятие феи / Робин Маккинли. – М. : Азубка, 2015. – пер. И. Смирновой. – 416 с.
7. Моррис У. Лес за гранью мира / Уильям Моррис. – пер. А. Аристова. М. : Эксмо, 2015. – 832 с.
8. На Восток от Солнца, на Запад от Луны : норвежские сказки / Петер Кристен Асбьёрнсен, Йорген Му. – М. : Издательский Дом Мещерякова, 2012.
9. Папа сожрал меня, мать извела меня. Сказки на новый лад / Нил Гейман, Джон Апдайк, Джим Шепард, Келли Линк. – Livebook, 2014. – 480 с.
10. Перро Ш. Сказки матушки Гусыни / Шарль Перро ; пер. с фр. А. Федорова : С. Боброва : Л. Успенского ; илл. Г. Доре. – М. : Астра, 1993. – 320 с. : илл.

11. Пушкин А.С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений в десяти томах. – Том IV. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – С. 458–474.
12. Страпарола Дж. Приятные ночи / Джованфранческо Страпарола ; отв. ред. А.Д. Михайлов. – М. : Наука, 1978. – Серия «Литературные памятники». – 448 с.
13. Уайльд О. Дориан Грей / Оскар Уайльд // Избранные произведения в двух томах. – Том 1. – пер. М. Абкиной. – М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1961. – С. 29–235.
14. Флобер Г. Госпожа Бовари : провинциальные нравы / Гюстав Флобер. – М. : Художественная литература, 1981. – пер. Н. Любимова. – 270 с.
15. Хейл Ш. Однажды в сказке / Шеннон Хейл. – пер. с англ. К.И. Молькова. – М. : Эксмо, 2016. – 299 с.
16. Хили К. Как стать героем / Кристофер Хили. – М. : Азбука, 2015. – пер. с англ. А. Бродоцкой. – 464 с.
17. Шварц Е. Золушка / Евгений Шварц // Избранное. – СПб : Кристалл, 1998. – С. 751–792.
18. Baker E.D. The Wide-Awake Princess / E.D. Baker. – Bloomsbury USA Childrens, 2012. – 288 p.
19. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories / Angela Carter. – London : Vintage, 1995. – 128 p.
20. Cellier M. A Dance of Silver and Shadow : A Retelling of The Twelve Dancing Princesses / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2017. – 344 p.
21. Cellier M. A Princess of Wind and Wave : A Retelling of The Little Mermaid / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2019. – 378 p.
22. Cellier M. A Tale of Beauty and Beast : A Retelling of Beauty and the Beast / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2017. – 296 p.

23. Cellier M. *The Princess Companion : A Retelling of The Princess and the Pea* / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2018. – 348 p.
24. Cellier M. *The Princess Fugitive : A Reimagining of Little Red Riding Hood* / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2018. – 352 p.
25. Cellier M. *The Princess Game : A Reimagining of Sleeping Beauty* / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2018. – 314 p.
26. Cellier M. *The Princess Pact : A Twist on Rumpelstiltskin* / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2018. – 278 p.
27. Cellier M. *The Princess Search : A Retelling of The Ugly Duckling* / Melanie Cellier. – Luminant Publications, 2018. – 306 p.
28. Chainani S. *A World Without Princes* / Soman Chainani. – HarperCollins Publishers Ltd, 2014. – 448 p.
29. Chainani S. *The School for Good and Evil* / Soman Chainani. – HarperCollins Publishers Ltd, 2013. – 544 p.
30. *Cinderella in America : A Book of Folk and Fairy Tales.* – compiled and edited by W. B. McCarthy. – Jackson : University Press of Mississippi, 2007. – 416 p.
31. Colfer Ch. *The Land of Stories Complete Paperback Gift Set Paperback : The Wishing Spell ; The Enchantress Returns ; A Grimm Warning ; Beyond the Kingdoms ; An Author's Odyssey ; Worlds Collide* / Chris Colfer. – Little, Brown Books for Young Readers ; Gift edition, 2018. – 2896 p.
32. Coover R. *Briar Rose* / Robert Coover. – Grove Press ; 1st pbk. ed, 1997. – 96 p.
33. George J. D. *Princess of Glass* / Jessica Day George. – Bloomsbury USA Childrens, 2011. – 272 p.
34. George J. D. *Princess of the Midnight Ball* / Jessica Day George. – Bloomsbury USA Childrens, 2010. – 304 p.

- 35.Haddix M.P. Just Ella / Margaret Peterson Haddix. – Simon Pulse, 2007. – 240 p.
- 36.Hale Sh. The Storybook of Legends / Shannon Hale. – Little, Brown Books for Young Readers, 2013. – 320 p.
- 37.Hale Sh. The Unfairest of Them All / Shannon Hale. – Little, Brown Books for Young Readers, 2014. – 336 p.
- 38.Healy C. The Hero's Guide to Saving Your Kingdom / Christopher Healy. – Walden Pond Press, 2012. – 480 p.
- 39.Heckel J. A Fairy-tale Ending / Jack Heckel. – Harper Voyager Impulse, 2015. – 484 p.
- 40.Heckel J. Pitchfork of Destiny : Book Two of the Charming Tales / Jack Heckel. – Harper Voyager Impulse, 2016. – 400 p.
- 41.Hilton K. C. My Name is Rapunzel / K. C. Hilton. – CreateSpace Independent Publishing Platform ; First edition, 2013. – 322 p.
- 42.Hines J. C. The Stepsister Scheme / Jim C. Hines. – DAW; 5th Printing edition, 2009. – 352 p.
- 43.Howard R. E. The Coming of Conan / Robert E. Howard. – New York: Del Rey, 2002.
- 44.Jones D. W. The Tough Guide to Fantasyland / Diana Wynne Jones. – revised and updated edition. – An Imprint of Penguin Group (USA) Inc., 2006.
- 45.Khanani I. Thorn / Intisar Khanani. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. – 248 p.
- 46.Lackey M. Beauty and the Werewolf / Mercedes Lackey. – Luna, 2011. – 329 p.
- 47.Lackey M. The Sleeping Beauty / Mercedes Lackey. – Luna, 2010. – 345 p.
- 48.Lang A. The Blue Fairy Book / Andrew Lang. – Racehorse for Young Readers ; Unabridged edition, 2019. – 408 p.

49. Leiber F. *The Swords of Lankhmar* / Fritz Leiber. – London, Grafton Books, 1987.
50. Levine G. C. *The Fairy's Return and Other Princess Tales* / Gail Carson Levine. – HarperCollins ; Illustrated edition, 2009. – 400 p.
51. Ling A. *The Ugly Stepsister* / Aya Ling. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. – 452 p.
52. Mass W. *Rapunzel : The One with All the Hair* / Wendy Mass. – Scholastic Press, 2012. – 208 p.
53. Mass W. *Sleeping Beauty : The One Who Took the Really Long Nap* / Wendy Mass. – Scholastic Press, 2012. – 176 p.
54. McKinley R. *Beauty : A Retelling of the Story of Beauty and the Beast* / Robin McKinley. – HarperCollins ; Reissue edition, 1993. – 256 p.
55. McKinley R. *Spindle's End* / Robin McKinley. – Ace ; Reprint edition, 2010. – 384 p.
56. Morris W. *The Well at the World's End* / William Morris. – Vol. 1. – Mass Market Paperback. – Ballantine Books, 1970. – 320 p.
57. Morris W. *The Well at the World's End* / William Morris. – Vol. 2. – Mass Market Paperback. – Ballantine Books, 1970. – 242 p.
58. Morris W. *The Wood Beyond the World* / William Morris. – Broadview Press ; Illustrated edition, 2010. – 236 p.
59. Munsch R. *The Paper Bag Princess* / Robert Munsch. – Toronto : Anick Press Ltd, 2004. – 28 p.
60. *My Name Is Rapunzel* [annotation] / K. C. Hilton // Goodreads. – URL: <https://www.goodreads.com/book/show/13641748-my-name-is-rapunzel> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
61. Nesbit E. *The Last of the Dragons* / Edith Nesbit. – Carson-Dellosa Pub Llc; 1st edition, 1980. – 28 p.

62. Once Upon a Rhyme [annotation] / Jack Heckel // Goodreads. – URL: <https://www.goodreads.com/book/show/20957425-once-upon-a-rhyme> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
63. Scott R. A Charming Affair / Robert Scott. URL: <https://www.lazybeescripts.co.uk/Scripts/script.aspx?iSS=1573> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
64. Shannon S. The Priory of the Orange Tree / Samantha Shannon. – Bloomsbury Publishing, 2019. – 848 p.
65. Shea K. M. Apprentice of Magic / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2019]. – 368 p.
66. Shea K. M. Beauty and the Beast / K. M. Shea. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. – 252 p.
67. Shea K. M. Cinderella and the Colonel / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2014]. – 262 p.
68. Shea K. M. Curse of Magic / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2019]. – 369 p.
69. Shea K. M. Puss in Boots / K. M. Shea. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. – 268 p.
70. Shea K. M. Reign of Magic / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2019]. – 570 p.
71. Shea K. M. Rumpelstiltskin / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2014]. – 274 p.
72. Shea K. M. Sleeping Beauty / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2016]. – 272 p.
73. Shea K. M. Snow White / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2018]. – 346 p.
74. Shea K. M. Swan Lake / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2016]. – 232 p.
75. Shea K. M. The Frog Prince / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2017]. – 230 p.
76. Shea K. M. The Little Selkie / K. M. Shea. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. – 272 p.
77. Shea K. M. The Snow Queen : The Complete Saga : Books 1–3 : Heart of Ice ; Sacrifice ; Snowflakes / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2018]. – 576 p.

78. Shea K. M. *The Twelve Dancing Princesses* / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2018]. – 288 p.
79. Shea K. M. *The Wild Swans* / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2014]. – 278 p.
80. Shea K. M. *Trial of Magic* / K. M. Shea. – [Kindle edition, 2021].
81. *Sleeping Beauty (Timeless Fairy Tales #8) [annotation]* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/book/sleeping-beauty-timeless-fairy-tales-8/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
82. *The Princess Game : A Reimagining of Sleeping Beauty [annotation]* / Melanie Cellier // Goodreads. – URL: https://www.goodreads.com/book/show/35400047-the-princess-game?ac=1&from_search=true&qid=Ibv3wVHeTv&rank=1 (дата обращения 26.07.2021). – Text : electronic.
83. *The Virago Book of Fairy Tales*. – edited by Angela Carter, illustrations by Corinna Sargood. – Virago Press ; New Ed edition, 1991. – 272 p.
84. Thomas R. *A Wicked Thing* / Rhiannon Thomas. – HarperCollins, 2015. – 352 p.
85. Tolkien J. R. R. *The Lord of the Rings : 50th Anniversary One Vol. Edition* / John R. R. Tolkien. – Mariner Books, 2005. – 1178 p.
86. Tolkien J. R. R. *The Two Towers : Being the Second Part of The Lord of the Rings* / John R. R. Tolkien. – London : Unwin, 1974.
87. Vande Velde V. *The Rumpelstiltskin Problem* / Vivian Vande Velde. – HMH Books for Young Readers, 2013. – 128 p.
88. Viguié D. *Violet Eyes* / Debbie Viguié. – Simon Pulse, 2010. – 224 p.

ЛИТЕРАТУРА

89. Анисимов А.Б. Философия истории и жанровый синтетизм артуровской пенталогии Мэри Стюарт : автореф. дис. ... к-та фил. наук / Анисимов Андрей Борисович. – Москва, 2007.
90. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / Эрих Ауэрбах. – Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 480 с.
91. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 447–483.
92. Беттельгейм Б. О пользе волшебства: смысл и значение волшебных сказок / Бруно Беттельгейм. – Изд. В. Секачев, 2019. – Пер. Е. Семенович. – 464 с.
93. Бовуар С. де. Второй пол / Симона де Бовуар ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. С.Г. Айвазовой ; коммент. М.В. Аристовой. – М. : Прогресс ; СПб. : Алетейя, 1997. – 832 с.
94. Веселовский А.Н. Избранное : Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – СПб : Университетская книга, 2011. – 687 с.
95. Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма : автореф. дис. ... к-та фил. наук / Викторова Наталья Александровна. – Казань, 2011. – 17 с.
96. Винтерле И.Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези : автореф. дис. ... к-та фил. наук / Винтерле Ирина Дмитриевна. – Н. Новгород, 2013.

97. Головачева И.В. Опасные связи : человек и монстр в современной массовой литературе / И.В. Головачева // Неприкосновенный запас. – 2012, № 6. – С. 144–162.
98. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое : поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / И.В. Головачева. – СПб. : Петрополис, 2013. 412 с.
99. Гопман В.Л. Фэнтези / В.Л. Гопман // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 1163.
100. Дворак Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики : дис. ... канд. филол. наук / Дворак Е.Ю. – М., 2015.
101. Дьяконова Е.С. Специфика дискурсной гетерогенности англоязычного эпического фэнтези : дис. ... канд. филол. наук / Дьяконова Елена Сергеевна. – СПб, 2017.
102. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – Пер. с англ. Е. М. Лазаревой. – С. 33–64.
103. Козьмина Е. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. – Москва-Екатеринбург, 2017. – 292 с.
104. Лебедев И.В. Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы // Знание. Понимание. Умение. – 2015, № 3. – С. 362–369.
105. Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 1 / Станислав Лем ; пер. с пол. С. Макарецва. – М. : АСТ ; Хранитель, 2008. – 475 с.
106. Литературная компаративистика. Антология. Том 1 : Становление метода. – под общ. ред. И.О. Шайтанова. – М. : РГГУ, 2021. – 443 с.

107. Манн Т. Доклад по случаю вручения Нобелевской премии (1942) / Томас Манн // Собр. соч. – Т. 9. – М., 1960. – Перевод Ю. Афонькина.
108. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – 3-е изд., репринтное. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
109. Морозова И.В. Дискурс Старого Юга в «романе домашнего очага» : творческое наследие писательниц США первой половины XIX века : дис. ... д-ра фил. наук / И.В. Морозова. – СПб, 2006.
110. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность / Е.М. Неелов. – Петрозаводск : Карелия, 1987. – 128 с.
111. Нестерова Е.А. Вещи и природные объекты в мире фэнтези: «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена, «Бесконечная история» М. Энде : дис. ... к-та фил. наук / Нестерова Е. А. – Москва, 2018.
112. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса / Эрвин Панофский // Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. Пер. с англ. В.В. Симонова. – СПб : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – С. 43–73.
113. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет / Л.Е. Пинский. – М : Изд-во «Советский писатель», 1989.
114. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998.
115. Сапковский А. Вареник, или Нет золота в Серых горах / Анджей Сапковский // Дорога без возврата ; пер. с пол. Е.П. Вайсброта. – М. : АСТ, 1999. – С. 408–446.
116. Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства

- : автореф. дис. ... д-ра фил. наук / Седых Элина Владимировна. – СПб, 2009.
117. Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе / М.В. Соломонова // Вестник Ленинградского государственного университета им А.С. Пушкина, 2015. С. 74–81.
118. Структура волшебной сказки / Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 234 с.
119. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров. – пер. с франц. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
120. Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках / Джон Р. Р. Толкин // Чудовища и критики. – М. : АСТ, 2018. – 482 с.
121. Турышева О.Н. Мифокритическая герменевтика / О.Н. Турышева // Теория и методология зарубежного литературоведения : учебное пособие. – М. : Флинта : Наука, 2012. – С. 62–72.
122. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Нортроп Фрай. – Перевод по изд. : Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1967. – пер. сверен В.М. Толмачевым. – С. 232–480.
123. Хоруженко Т.И. Путь фэнтези : от жанра к метажанру / Т.И. Хоруженко // Вестник Сургутского государственного педагогического университета, 2014. – С. 107–111;
124. Эко У. Superman для масс. Риторика и идеология народного романа / Умберто Эко. – пер. с итал. Ю. Галатенко. – М. : Слово, 2018. – 248 с.
125. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – Пер. А.М. Руткевича. – С. 98–128.

126. Юнг К.Г. Феноменология духа в сказках // Архетипы и коллективное бессознательное. – М. : АСТ, 2019. – Пер. А. Чечиной. – 496 с.
127. ‘In My Own Little Corner’ // The Musical Lyrics: Cinderella. – URL: <https://www.themusicallyrics.com/c/483-cinderella-the-musical-lyrics/6536-in-my-own-little-corner-lyrics.html> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
128. ‘Prince Charming’. Merriam-Webster.com Dictionary. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Prince%20Charming> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
129. A Companion to Romance : From Classical to Contemporary. – ed. Corinne Saunders C. – Oxford : Blackwell, 2004. – 580 p.
130. Alexander L. High Fantasy and Heroic Romance / Lloyd Alexander // The Horn Book Magazine. – 1971. – December 16. – URL: <https://www.hbook.com/?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance> (дата обращения 26.07.2021). – Text : electronic.
131. Ansani A. Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France / Antonella Ansani. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 1997. – 448 p.
132. Attebery B. The Fantasy Tradition in American Literature : From Irving to Le Guin / Brian Attebery. – Indiana Univ. Press, 1980. – 224 p.
133. Bacchilega C. An Introduction to the ‘Innocent Persecuted Heroine’ Fairy Tale / Cristina Bacchilega // Western Folklore. – 1993. – № 52. – January. – P. 1–12.
134. Bacchilega C. Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder / Cristina Bacchilega. – Wayne State University Press, 2013.

135. Bacchilega C. *Postmodern Fairy Tales : Gender and Narrative Strategies / Cristina Bacchilega.* – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1997. – 208 p.
136. Beer G. *The Romance / Gillian Beer.* – London : Methuen & Co. Ltd., 1970.
137. Bettelheim B. *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales / Bruno Bettelheim.* – London : Penguin Books, 1991. – 352 p.
138. Blécourt W. de. *Tales of Magic, Tales in Print : On the Genealogy of Fairy Tales and the Brothers Grimm / Willem de Blécourt.* – Manchester Univ. Press, 2012. – 272 p.
139. Brewer D. *Symbolic Stories : Traditional Narratives of the Family Drama in English Literature / Derek Brewer.* – Boydell & Brewer, 1980.
140. Brewer D. *The Nature of Romance / Derek Brewer // Poetica.* – 9 (1978). – P. 9–48.
141. Bronner S. J. *Following tradition : Folklore in the discourse of American culture / S. J. Bronner.* - Logan, Utah : Utah State University Press, 1998. – 599 p.
142. *Brothers & Beasts : An Anthology of Men on Fairy Tales.* – ed. Kate Bernheimer. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 2007. – 216 p.
143. Bufkin S. “The true and stirring stuff of which Romance is born” : Dark Princess and the revolutionary potential of literary form / S. Bufkin // *Journal of Modern Literature.* – Vol. 36, No. 4 (Summer 2013). – P. 62–76.
144. Byatt A.S. *Happy ever after / Antonia Susan Byatt // The Guardian [Electronic Resource].* – 2004. – January 3. – URL: <http://www.theguardian.com/books/2004/jan/03/sciencefictionfantasyandhorror.fiction> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.

145. Canepa N.L. *From Court to Forest : Giambattista Basile's Lo Cunto de li Cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale* / Nancy L. Canepa. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 1999. – 336 p.
146. Carriger G. *The Heroine's Journey : For Writers, Readers, and Fans of Pop Culture* / Gail Carriger. – 2020. – 324 p.
147. Carter L. *Imaginary Worlds : the Art of Fantasy* / Lin Carter. – Ballantine Books, 1973. – 278 p.
148. Cawelti J. G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* / John G. Cawelti. – University of Chicago Press ; New edition, 1977. – 344 p.
149. Chambliss C. [review] *Cinderella in America : A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy / Cassandra Chambliss // *Western Folklore*. – Fall 2009. – Vol. 68, No. 4. – P. 484–486.
150. *Cinderella: A Casebook*. – ed. by Alan Dundes. – The University of Wisconsin Press, 1988. – 328 p.
151. Clute J., Grant J. *Encyclopedia of Fantasy* / John Clute, John Grant. – Orbit Books UK ; St. Martin's Press US, 1997. – 832 p. – URL: <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
152. Coleridge S. T. *Biographia Literaria* / Samuel Taylor Coleridge. – 1817. URL: <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
153. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. – ed. by Pierre Brunel, trans. by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous. – Routledge, 2017. – 1988 p.
154. Crew H.S. *Spinning New Tales from Traditional Texts : Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale* / Hilary S. Crew // *Children's Literature in Education*. – 2002. – № 2. – P. 70–81.

155. Daub A. Here at the End of All Things / Adrian Daub. – Longreads. – URL: <https://longreads.com/2017/08/24/fantasy-maps-game-of-thrones/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
156. Davidson R. James' "The Art of Fiction" in Critical Context / R. Davidson // American Literary Realism. – Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004). – P. 120–147.
157. Davies B. Frogs and Snails and Feminist Tails : Preschool Children and Gender / Bronwyn Davies. – New York : Hampton Press, 2002. – 208 p.
158. Davis A.M. Good Girls and Wicked Witches : Women in Disney's Feature Animation / Amy M. Davis. – John Libbey Publishing, 2007. – 280 p.
159. Davis A.M. Handsome Heroes and Vile Villains : Masculinity in Disney's Feature Films / Amy M. Davis. – John Libbey Publishing, 2014. – 276 p.
160. Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England / ed. Jack Zipes. – New York : Methuen, 1986. – 284 p.
161. Dowling C. The Cinderella Complex : Women's Hidden Fear of Independence / Colette Dowling. – New York : Summit Books, 1982. – 289 p.
162. Dworkin A. Woman Hating / Andrea Dworkin. – New York : Dutton, 1974. – 224 p.
163. Ekman S. Entering a Fantasy World through Its Map / Stefan Ekman // Extrapolation. – Vol. 59, no. 1. – 2018. – P. 71–87.
164. Ekman S. Here Be Dragons : Exploring Fantasy Maps and Settings / Stefan Ekman. – Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 2013. – 296 p.
165. Ellis John M. One Fairy Story Too Many : The Brothers Grimm and Their Tales / John M. Ellis. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 1983. – 216 p.
166. Fairy Tale Films : Visions of Ambiguity. – eds. Pauline Greenhill, Sidney Eve Matrix. – Foreword by Jack Zipes. – University Press of Colorado, 2010. – 232 p.

167. Ferguson C. Language, Science and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle : The Brutal Tongue / Christine Ferguson. – Aldershot : Ashgate, 2006. – 190 p.
168. François C. Fées et *weise Frauen*. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé / Cyrille François // Études de lettres. – 3–4, 2011. – P. 259–278.
169. Fraser R. Victorian Quest Romance : Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle / Robert Fraser. – Plymouth : Northcote House Publishers Ltd., 1998. – 112 p.
170. Frye N. Anatomy of Criticism : four essays / Northrop Frye. – foreword by Harold Bloom. – Princeton University Press : Princeton and Oxford, 2000. – 383 p.
171. Frye N. The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance / Northrop Frye. – Cambridge : Harvard University Press, 1976.
172. Gaiman N. Happily ever after / Neil Gaiman // The Guardian. – 2007. – October 13. – URL: <http://www.theguardian.com/books/2007/oct/13/film.fiction> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
173. Gaiman N. Introduction / Neil Gaiman // Norse Mythology. – Bloomsbury. [Kindle edition]. – 2018.
174. Greimas A.J. Structural Semantics : An Attempt at a Method / Algirdas Julien Greimas / trans. Daniele McDowell ; Ronald Schleifer ; Alan Velie. – Lincoln ; Nebraska : Univ. of Nebraska Press, 1983. – 325 p.
175. Haase D. Feminist Fairy-Tale Scholarship / Donald Haase // Fairy Tales and Feminism : New Approaches / ed. Donald Haase. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 2004. – 288 p.

176. Harries E.W. *The Mirror Broken : Women's Autobiography and Fairy Tales* / Elizabeth Wanning Harries // *Marvels & Tales*. – 2000. - № 14.1. – P. 120–136.
177. Harries E.W. *Twice upon a Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale* / Elizabeth Wanning Harries. – Princeton Univ. Press, 2003. – 232 p.
178. Heckel J. *Charmed, I'm Sure : Getting to Know Everyone's Dream Prince* / Jack Heckel // *TOR*. – 2015. – URL: <https://www.tor.com/2015/10/08/charmed-im-sure-getting-to-know-everyones-dream-prince/> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
179. Heng G. *Empire of Magic : Medieval Romance and the Politics of Cultural Fantasy* / Geraldine Heng. – Columbia Univ. Press, 2003. – 536 p.
180. Hodara S. *Princess Not-So-Charming* / Susan Hodara // *Harvard Magazine* [Electronic Resource]. – Electronic magazine. – 2013. – May-June. – URL: <http://harvardmagazine.com/2013/05/princess-not-so-charming> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
181. Hohn H. *Dynamic Aspects of Fairy Tales : Social and Emotional Competence through Fairy Tales* / Hansjörg Hohn // *Scandinavian Journal of Educational Research*. – 2000. – № 1. – P. 89–103.
182. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion* / Rosemary Jackson. – London – New York : Routledge, 1981. – 134 p.
183. Jakovljević M. M., Lončar-Vujnović M. N. *Medievalism in Contemporary Fantasy: A New Species of Romance* / M. M. Jakovljević, M. N. Lončar-Vujnović // *Imago Temporis. Medium Aevum*. – X (2016). – P. 97–116.
184. James H. *The Art of Fiction* / Henry James // *Longman's Magazine*. – № 4, September 1884. – URL: <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.

185. Joosen V. Feminist Criticism and the Fairy Tale: the Emancipation of Snow White in Fairy-Tale Criticism and Fairy-Tale Retellings / Vanessa Joosen // *New Review of Children's Literature and Librarianship*. – 2004. – № 1. – P. 3–23.
186. Joosen V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales : An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* / Vanessa Joosen. – Wayne State University Press, 2011. – 376 p.
187. Kolbenschlag M. *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye : Breaking the Spell of Feminine Myths and Models* / Madonna Kolbenschlag. – New York : Bantam Books, 1981. – 227 p.
188. Krause R. J., Rucker D. D. Can Bad Be Good? The Attraction of a Darker Self / Rebecca J. Krause, Derek D. Rucker // *Psychological Science*. – Volume: 31, issue: 5. – May 1, 2020. – P. 518–530.
189. Kuykendal L.F. We said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale : Female Agency over Role Reversal / Leslee Farish Kuykendal ; Brian W. Sturm // *Children and Libraries : The Journal of the Association for Library Service to Children*. – 2007. – Winter. – P. 38–41.
190. Lang A. *Adventures Among Books* / Andrew Lang. – Longmans, Green and Co. Edition, 1912.
191. Lang A. Realism and romance / Andrew Lang // *The Contemporary Review*. – Vol. LII. – July-Dec. – 1887. – P. 683–693.
192. Le Guin U. K. Norse Mythology by Neil Gaiman review – nice dramatic narratives, but where's the nihilism? / Ursula K Le Guin // *The Guardian*. – 29 Mar 2017. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/29/norse-myths-by-neil-gaiman-review> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.

193. Le Guin U.K. *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction* / Ursula K. Le Guin / ed. Susan Wood. – Putnam, 1979. – 270 p.
194. Lieberman M. *Some Day My Prince Will Come : Female Acculturation through the Fairy Tale* / Marcia Lieberman // *College English*. – 1972. – № 3. – P. 350–391.
195. Lüthi M. *Once Upon a Time : On the Nature of Fairy Tales* / Max Lüthi. – Indiana Univ. Press, 1976. – 188 p.
196. Lüthi M. *The European Folktale : Form and Nature*. – trans. by John D. Niles. – Indiana University Press : Bloomington & Indianapolis, 1986. – 172 p.
197. MacDonald R. *The Tale Retold : Feminist Fairy Tales* / Ruth MacDonald // *Children's Literature Association Quarterly*. – 1982. – № 7. – Summer. – P. 15–36.
198. Macfadyen L. P. *From the Spoken to the Written: The Changing Cultural Role of Folk and Fairy Tales* / L. P. Macfadyen // *Journal of Graduate Liberal Studies*, Fall 2004.
199. Martin G.R.R. *On Fantasy* / George R.R. Martin // *The Faces of Fantasy / Edition and Photographs by Pati Perret*. – TOR/Tom Doherty Assoc, 1996. – P. 112–115.
200. Martin P. *Five Golden Rings of Fantasy // The Writer's Guide to Fantasy Literature: From Dragon's Lair to Hero's Quest* / ed. Philip Martin. – Kalmbach Publishing Co. ; First Edition, 2002. – 192 p.
201. McCullough V J. A. *The Demarcation of Sword and Sorcery* / J. A. McCullough V // *Black Gate: Adventures in Fantasy Literature*. URL: <https://www.blackgate.com/the-demarcation-of-sword-and-sorcery/> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
202. McKinley R. *Newbery Medal Acceptance* / Robin McKinley // *The Horn Book Magazine*. – 1985. – July/August. – P. 403-404.

203. Mendelsohn F. *Rhetorics of Fantasy* / Farah Mendelsohn. – Wesleyan University Press ; First edition, 2008. – 336 p.
204. Mendelson M. *Forever Acting Alone : The Absence of Female Collaboration in Grimms' Fairy Tales* / Michael Mendelson // *Children's Literature in Education*. – 1997. – № 3. – P. 111–125.
205. Meyer R. *No Old Maps Actually Say 'Here Be Dragons'* / Robinson Meyer // *The Atlantic*. – Dec. 12, 2013. – URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/12/no-old-maps-actually-say-here-be-dragons/282267/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
206. Mollet T. *"With a smile and a song ..."* : Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale / Tracey Mollet // *Marvels & Tales*. – 2013. – Vol. 27, No. 1. – P. 109–124.
207. Moran P. *The Canons of Fantasy : Lands of High Adventure* / Patrick Moran. – University of British Columbia, 2019. – [Kindle edition]. – 75 p.
208. Nanda S. *The Portrayal of Women in the Fairy Tales* / Silima Nanda // *The International Journal of Social Sciences and Humanities Invention*. – 2014. – Vol. 1(4). – P. 246–250.
209. Ness M. *Go, Little Mice, GO! Disney's Cinderella* / Mari Ness. – TOR. – URL: <https://www.tor.com/2015/06/04/go-little-mice-go-disney-cinderella/> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
210. Nichols C. *The good guy/bad guy myth* / Catherine Nichols. – AEON. – URL: <https://aeon.co/essays/why-is-pop-culture-obsessed-with-battles-between-good-and-evil> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
211. Nikolajeva M. *Fairy Tale and Fantasy : From Archaic to Postmodern* / Maria Nikolajeva // *Marvels & Tales*. – Vol. 17, No. 1. – Considering the

- Kunstmärchen : The History and Development of Literary Fairy Tales. – Wayne State University Press. 2003. – P. 138–156.
212. Orenstein P. What's Wrong With Cinderella? / Peggy Orenstein // The New York Times. – 2006. – December 24. – URL: http://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?pagewanted=all&_r=0 (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
213. Paradiz V. Clever Maids : The Secret History of the Grimm Fairy Tales / Valerie Paradiz. – Basic Books, 2006. – 240 p.
214. Parfect R. Romances of Nationhood : Ford and the Adventure Story Tradition / R. Parfect // International Ford Madox Ford Studies. – 2006, Vol. 5, Ford Madox Ford and Englishness (2006). – P. 37–46.
215. Parsons L.T. Ella Evolving : Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior / Linda T. Parsons // Children's Literature in Education. – 2004. – № 2. – P. 120–145.
216. Perry E. Real-izing Fantasy : The Double-Sided Mirror of Magical Realism and “the other side of reality” in Robin McKinley's “Spindle’s End” / Evelyn Perry // The Looking Glass : New Perspectives on Children's Literature. – 2004. – Vol 8; № 3. – URL: <http://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/156/155> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
217. Pushkin A. Tale of the dead princess and the seven knights / Alexandr Pushkin. – trans. Peter Tempest // Progress Publishers, 1973. – URL: <https://russian-crafts.com/russian-folk-tales/tale-about-dead-princess.html> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
218. Reid J. ‘King Romance’ in ‘Longman’s Magazine’ : Andrew Lang and Literary Populism / J. Reid // Victorian Periodicals Review. – Winter 2011, Vol. 44, No. 4. – P. 354–376.

219. Review: *The House of the Wolfings* / Anon // *Atlantic Monthly*. – June 1890. – P. 851–854.
220. Rice P.S. Gendered Readings of a Traditional ‘Feminist’ Folktale by Sixth-Grade Boys and Girls / Peggy S. Rice // *Journal of Literacy Research*. – 2000. – № 2. – P. 200–215.
221. Richter D. H. *The Gothic as Genetrix: Twentieth-Century Genre Fiction* / David H. Richter // *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*. – Columbia : Ohio State University Press, 1996.
222. Robert R. *Le Conte de Fées Littéraire en France de la Fin du 17^e à la Fin du 18^e Siècle* / Raymonde Robert. – Nancy : Presses Univ., 1982. – 509 p.
223. Sale R. *Fairy Tales and After : From Snow White to E. B. White* / Roger Sale. – Harvard Univ. Press, 1978. – 280 p.
224. Sanders L.M. ‘Girls Who Do Things’ : The Protagonists of Robin McKinley’s Fantasy Fiction / Lynn Moss Sanders // *Digital Library and Archives*. – 1996. – Vol. 24; № 1. – URL: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/fall96/f96-08-Sanders.html> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.
225. Sargent B. N. [review] *The Secular Scripture. A Study in the Structure of Romance* by Northrop Frye / B. N. Sargent // *Comparative Literature Studies*. – Vol. 15, No. 4, Special Student Number (Dec., 1978). – P. 434–436.
226. Schimmelpfennig A. *Chaos Reigns – Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm* / Annette Schimmelpfennig // *Gender Forum : An Internet Journal for Gender Studies*. – 2013. – Vol. 44. – URL: <http://www.genderforum.org/issues/gender-and-fairy-tales/chaos-reigns-women-as-witches-in-contemporary-film-and-the-fairy-tales-of-the-brothers-grimm/> (дата обращения: 09.08.2021). – Text : electronic.

227. Schlobin R. C. 'Rituals' Footprints ankle-deep in stone': The Irrelevancy in Setting in the Fantastic / Roger C. Schlobin // *Journal of the Fantastic in the Arts*. – 11(2). – 2000. – P. 154–163.
228. Seifert L. C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690–1715 : Nostalgic Utopias* / Lewis C. Seifert. – Cambridge University Press, 2006. – 292 p.
229. Sellers S. *Context : Theories of Myth* / Susan Sellers // *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* / ed. Susan Sellers. – New York : Palgrave, 2001. – 208 p.
230. Shea K. M. *Cinderella Cover Reveal* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2014/07/02/cinderella-cover-reveal/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
231. Shea K. M. *Cinderella Differences & Similarities* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2014/07/14/cinderella-differences-similarities/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
232. Shea K. M. *Cinderella: the Original Fairy Tale* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2014/07/10/cinderella-the-original-fairy-tale/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
233. Shea K. M. *Ringsted Inspiration* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2015/05/18/ringsted-inspiration/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
234. Shea K. M. *Snow White and the Fairy Tale Enchantress* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2018/12/16/snow-white-and-the-fairy-tale-enchantress/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
235. Shea K. M. *Snow White: The Moral* / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2019/01/07/snow-white-the-moral/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.

236. Shea K. M. Snow White: the Russian Version / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2018/12/20/snow-white-the-russian-version/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
237. Shea K. M. The Country of Mullberg / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2019/01/14/the-country-of-mullberg/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
238. Shea K. M. The Original Snow White / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2018/12/18/the-original-snow-white/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
239. Shea K. M. Welcome to the World of Fairy Tales / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/book-series/timeless-fairy-tales/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
240. Shea K. M. Wild Swans: Origins and the Original Fairy Tales / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2014/05/02/origins/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
241. Shea K. M. Writing Sleeping Beauty / K. M. Shea. – URL: <https://kmshea.com/2017/01/06/writing-sleeping-beauty/> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
242. Smith K.P. The Postmodern Fairy Tale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction / Kevin Paul Smith. – Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire : Palgrave Macmillan, 2007. – 240 p.
243. Spilka M. Henry James and Walter Besant: ‘The Art of Fiction’ Controversy / M. Spilka // Novel: A Forum on Fiction. – Winter, 1973. – Vol. 6, No. 2. P. 101–119.
244. Stevenson R. L. A Gossip on Romance / Robert Louis Stevenson // Memories and Portraits. – New York: Charles Scribner’s Sons, 1895. – P. 247–274.

245. Stevenson R. L. *A Humble Remonstrance* / Robert Louis Stevenson // *Memories and Portraits*. – New York: Charles Scribner's Sons, 1895. – P. 275–299.
246. Stone K.F. *Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales* / Kay F. Stone // *Fairy Tales and Society : Illusion, Allusion, and Paradigm*. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1986. – P. 220–235.
247. Stone K.F. *Some Day Your Witch Will Come* / Kay F. Stone. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 2008. – 360 p.
248. Stone K.F. *Things Walt Disney Never Told Us* / Kay F. Stone // *Journal of American Folklore*. – 1975. – № 88. – P. 42–50.
249. Tatar M. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* / Maria Tatar. – Expanded 2nd ed. – Princeton University Press, 2003. – 368 p.
250. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* / ed. Edward James ; Farah Mendlesohn. – Cambridge Univ. Press, 2012. – 294 p.
251. *The Oxford Book of Modern Fairy Tales* / ed. Alison Lurie. – Oxford Univ. Press, 1993. – 480 p.
252. *The Penguin Book of Modern Fantasy by Women* / ed. A. Susan Williams ; Richard Glyn Jones ; introd. by Joanna Russ. – Penguin, 1995. – 576 p.
253. *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions* / ed. Donald Haase. – Detroit : Wayne State Univ. Press, 1993. – 347 p.
254. *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*. – ed. by Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer, Lauren Bosc. – Routledge, 2018. – 680 p.
255. *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*. – eds. Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer, Lauren Bosc. – Routledge, 2018. – 680 p.

256. The Routledge Dictionary of Literary Terms – ed. Peter Childs and Roger Fowler. – Routledge Taylor and Francis Group : London and New York, 2006. – 254 p.
257. Thompson S. The Folktale / Stith Thompson. – New York : AMS Press, 1979. – 510 p.
258. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories / John R.R. *Tolkien* // Tree and Leaf. – HarperCollins Publishers Ltd, 2001. – 176 p.
259. Tompkins S. The Shortest Distance Between Two Towers / Steve Tompkins // Visions, Gryphons, Nothing and the Night. – № 4. – Robert-E-Howard: Electronic Amateur Press Association, 2002. – URL: <http://www.robert-e-howard.org/VGNNws02.html> (дата обращения: 26.07.2021). – Text: electronic.
260. Uther H-J. The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography / Hans-Jorg Uther. – Helsinki ; Suomalainen Tiedeakatemia : Academia Scientiarum Fennica, 2004. – 285 p.
261. Vaninskaya A. The Late-Victorian Romance Revival : A Generic Excursus / Anna Vaninskaya // English Literature in Transition, 1880–1920. – Vol. 51, No. 1. – P. 57–79.
262. Warner M. From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers / Marina Warner. – New York : Farrar ; Straus ; Giroux, 1994. – 492 p.
263. Warner M. Once Upon a Time : A Short History of Fairy Tale. – Oxford University Press, 2014. – 232 p.
264. Weintraub J. Andrew Lang : Critic of Romance / J. Weintraub // English Literature in Transition, 1880–1920. – ELT Press, 1975. – Vol. 18, number 1. – P. 5–15.
265. Wilde O. Mr. William Morris's Last Book / Oscar Wilde // Reviews. – Pall Mall Gazette, 2 March 1889. – P. 523–528.

266. Wilde O. *The Picture of Dorian Gray* / Oscar Wilde // Wordsworth Editions Limited, 1995. – 224 p.
267. Williamson J. *The Evolution of Modern Fantasy : From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series* / Jamie Williamson. – Palgrave Macmillan US, 2015. – 245 p.
268. Wilson Sh. R. *Myths and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction : From Atwood to Morrison* / Sharon Rose Wilson. – Palgrave Macmillan, 2012. – 218 p.
269. Windling T. *Cinderella : Ashes, Blood, and the Slipper of Glass* / Terri Windling // *The Journal of Mythic Arts*. – 2007. – URL: <http://www.endicott-studio.com/articleslist/cinderella-ashes-blood-and-the-slipper-of-glass-by-terri-windling.html> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
270. Windling T. *Les Contes des Fées : The Literary Fairy Tales of France* / Terri Windling // *The Journal of Mythic Arts*. – 2000. – URL: <http://www.endicott-studio.com/articleslist/les-contes-des-f%C3%A9es-the-literary-fairy-tales-of-franceby-terri-windling.html> (дата обращения: 26.07.2021). – Text : electronic.
271. Wood N. *Domesticating Dreams in Walt Disney's Cinderella* / Naomi Wood // *The Lion and the Unicorn*. – 1996. – № 20.1. – January. – P. 25–49.
272. Yolen J. *America's Cinderella* / Jane Yolen // *Children's Literature in Education*. – 1977. – № 8. – P. 21–37.
273. Zipes J. [review] *Cinderella in America : A Book of Folk and Fairy Tales* by W. B. McCarthy / Jack Zipes // *Folklore*. – April 2009. – Vol. 120, No. 1. – P. 110–112.
274. Zipes J. *Beauties, Beasts and Enchantments : Classic French Fairy Tales* / Jack Zipes. – Crescent Moon Publishing, 2009. – 610 p.

275. Zipes J. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* / Jack Zipes. – The Univ. Press of Kentucky, 2002. – 306 p.
276. Zipes J. *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* / Jack Zipes. – New York : Routledge. 2nd edition. 2006.
277. Zipes J. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* / Jack Zipes. – New York : Routledge, 2001. – 240 p.
278. Zipes J. *The Irrestistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* / Jack Zipes. – Princeton University Press. 2013. – 256 p.
279. Zipes J. *When Dreams Came True : Classical Fairy Tales and Their Tradition* / Jack Zipes. – New York : Routledge, 2007. – 336 p.
280. Zipes J. *Why Fairy Tales Stick : The Evolution and Relevance of a Genre.* – Routledge, 2006. – 352 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. КАРТА КОРОЛЕВСТВА И ОКРЕСТНОСТЕЙ



ИЗ ДИЛОГИИ ДЖ. ХЕКЕЛА «ИСТОРИИ О ПРЕКРАСНОМ ПРИНЦЕ»

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КАРТА МИРА ИЗ СЕРИИ
«ВЕЧНЫЕ СКАЗКИ» К. М. ШЕЙ

