

УДК 821.111(09)
doi 10.17072/2073-6681-2021-2-104-110

“IT SOUNDED SO UNLIKE INDIA”: СЛУХОВАЯ РЕЦЕПЦИЯ В РОМАНЕ Ф. Х. БЕРНЕТТ «ТАИНСТВЕННЫЙ САД»

Ольга Юрьевна Орлова

к. филол. н., доцент кафедры германской филологии

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

620002, Россия, г. Екатеринбург, просп. Ленина, 51. orlova_82@inbox.ru

SPIN-код: 9611-1756

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7357-3841>

Статья поступила в редакцию 16.02.2021

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Орлова О. Ю. «It sounded so unlike India»: слуховая рецепция в романе Ф. Х. Бернетт «Таинственный сад» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 2. С. 104–110. doi 10.17072/2073-6681-2021-2-104-110

Please cite this article in English as:

Orlova O. Yu. «It sounded so unlike India»: slukhovaya retseptsiya v romane F. Kh. Burnett «Tainstvennyy sad» [‘It Sounded so Unlike India’: Auditory Perception in ‘The Secret Garden’ by F. H. Burnett]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2021, vol. 13, issue 2, pp. 104–110. doi 10.17072/2073-6681-2021-2-104-110 (In Russ.)

Детская литература традиционно обращается к образам различных сенсорных модальностей с целью сделать опыт переживаний главных героев произведений более доступным для юного читателя. Автор статьи полагает, что звуковые образы являются неотъемлемой частью сенсорных образов произведения, а характер звуковой рецепции в литературном тексте отражает способ взаимодействия героев с окружающим миром на различных этапах их духовного пути. Являясь романом взросления, «Таинственный сад» Ф. Х. Бернетт демонстрирует особую связь звуковых образов и сюжета романа, так как рассказывает об изменениях героини и подчеркивает ее постепенно растущую потребность принимать чужую точку зрения, речь, культуру и, соответственно, слышать других людей. Безразличие героини к окружающему миру постепенно замещается искренним желанием слышать йоркширскую речь, говорить на родном языке и верить в целительную силу слова. По мере изменения характера пространственных образов текста (от Британской Индии в первых главах до замкнутого пространства сада в йоркширском поместье Мисселтуэйт Мэнор во второй части романа) внутренний рост героини становится наиболее очевидным, а выдвигание сенсорных образов, в том числе звуковых, – наиболее ярким. В звуковом отношении Ф. Х. Бернетт создает в тексте кольцевую композицию, проводя свою героиню по кругу от совершенного невосприятия звуков или их полного отсутствия в тексте – через оригинальные звуковые зарисовки и «звуковые цитаты» из классических английских произведений – до полного «заглушения» ее голоса в финале романа.

Ключевые слова: звуковые образы текста; пространственные образы текста; детская литература; лингвистика текста; литературная география; Ф. Х. Бернетт; «Таинственный сад».

Детская литература, чье появление связано с интересом и доверием к детскому типу мышления, зачастую предлагает читателю осмысливать сложные идеи через обращение к непосредственному чувственному опыту ребенка. «История детской литературы остается историей чувств, и задача многих авторов книг для детей –

вызвать в сознании читателя образы, и запахи, и звуки, и вкусовые ощущения далеких земель», – утверждает американский исследователь детской литературы Сэт Лерер [Lerer 2008: 330–331]. Звуковые образы в литературном произведении неотъемлемой частью входят в целую систему сенсорных образов текста: процесс чтения «за-

действует все чувства, ведь каждый из нас может вспомнить запах страниц, треск клея на переплете, шершавую поверхность обложки» [там же]. Роман «Таинственный сад» (1911) англо-американской писательницы Фрэнсис Ходжсон Бернетт (1849–1924) является одним из произведений детской мировой литературы, которые привлекают наибольшее внимание специалистов и поддаются анализу с различных теоретических позиций: в контексте колониальной и постколониальной традиции [Webb 2003, Webb 2005, Шишкова 2019], как роман для девочек [Blackford 2009; Moran 2001], в контексте христианской литературы [Pincet 2001], как «утопия детства» [Nikolajeva 2002] и как один из ярких примеров классических романов о сиротах [Бухина 2016]. Являясь традиционным романом *coming-of-age* с характерным акцентом на взрослении и обретении себя на фоне истории Британской империи, он также может быть успешно проанализирован с точки зрения лингвистики текста. Как замечают авторы исследования «Язык и контроль в детской литературе», в котором в том числе анализируется связь идеологии и лингвистических категорий текста в романе Ф. Х. Бернетт «Таинственный сад», «лингвистический анализ может быть мощным средством поддержки интерпретации текста» [Knowles 2003: 80].

Ряд ученых, в том числе обращавшихся к роману с позиций лингвистики текста, отмечали актуализацию звуковых образов «Таинственного сада» [Knowles 2003: 79; Lerer 2008: 258; Webb 2005: 93–94]. Вынесенная в заглавие статьи цитата подчеркивает доминирование звуковой модальности в ткани текста и призвана, в частности, подчеркнуть, что для Ф. Х. Бернетт из всех возможных вариантов глаголов-связок (*seem, be, look* etc.) в предложениях подобного типа предпочтителен вариант *sound*. Он подразумевает не только наличие звукового атрибута изображаемого объекта (Ср. *It sounded dreary*), но и наличие слушателя, для которого «звучат»¹ эти образы: для главной героини романа слова других персонажей начинают «звучать», когда она готова их услышать. Умение слышать других людей, таким образом, представляется одним из ключевых навыков, которым научается героиня в процессе обретения себя. Она проходит путь от оглушающего ее шока, описанного в первой главе романа, до умения сопереживать и помогать другим людям. Одновременно с этим духовным движением девочка в прямом смысле преодолевает географическое пространство, возвращаясь домой из Индии, причем дом в романах «утопии детства», по словам М. Николаевой, – это то место, к которому герои возвращаются после любого исследования внешнего мира [Nikolajeva 2002:

116]. Путь Мэри, таким образом, описан, с одной стороны, через постепенное укрупнение географического масштаба изображаемых пространств, а с другой стороны – через умение героини включаться в поначалу чуждый для нее, по выражению Дж. Вебб, «сенсорный ландшафт» [Webb 2005: 93], неотъемлемой частью которого являются и звуковые образы². Далее в статье мы рассмотрим звуковые образы текста в их связи с пространственными образами.

Эпидемия холеры в колониальной Индии в начале XX в. на первых страницах описывается через восприятие главной героини. Драматичные переживания девочки в начале романа представлены в том числе через звуковые образы. Мэри Леннокс, с рождения живущая в Индии, чувствует, что “*there was something mysterious in the air that morning*” [Burnett 2003: 2]. Привычный порядок дел нарушается: все взрослые находятся в замешательстве, слуги в панике разбегаются, а фоном ко всему выступают душераздирающие крики, которые раздаются из соседних хижин:

A loud sound of wailing broke out from the servants' quarter <...> the wailing grew wilder and wilder [там же: 3].

Мэри прячется от этих звуков в свою комнату и проводит там какое-то время, слушая «таинственные и пугающие звуки» (“*mysterious and frightening sounds*”) [там же: 4]. Она все еще находится в неведении относительно причины происходящего, а в это время стоны сменяются звуками торопливых шагов (очевидно, уносят тела умерших), но через какое-то время, когда все стихает, становится очевидно, что о ней просто забыли. К девочке приходит тяжелое осознание, что “*no one seemed to remember that she was alive*” [Burnett 2003: 5]. Постепенное усиление громкости сменяется таким же постепенным затуханием звуков:

...the house seemed to grow more and more silent.

“How queer and quiet it is”, she said. “It sounds as if there were no one in the bungalow but me and the snake” [там же].

Предельная громкость заканчивается полной тишиной. Оцепенение в окружающем мире, наступившее после всеобщего смятения, – это метафора первого серьезного переживания девочки, жизнь которой до сего момента была подчинена обычному распорядку действий и подразумевала стандартный набор реакций. Мэри, как пишет Дж. Уэбб, была скорее правителем, чем ребенком (“*more a ruler, than a child*”) [Webb 2005: 92], и умела ощущать себя только в этой роли. Шанс реализоваться в других ролях (ребенок, друг) ей не представился, так как родители, которые могли бы обеспечить такую возможность, с ней не взаимодействовали: формально

присутствуя в их жизни, девочка не была ее частью, поэтому наступившая тишина представляется отражением не только эмоциональной глухоты родителей к Мэри, но и безразличия Мэри к окружающим. Незаметность девочки для окружающих описывается и в следующем эпизоде.

Постепенно шаги тех, кто осматривает дом, доходят и до комнаты Мэри. Два офицера случайно обнаруживают девочку в опустевшем доме, и один из них удивленно замечает:

"I heard there was a child, though no one ever saw her" [Burnett 2003: 5].

В этой цитате представлены две модальности: слуховая и зрительная. Слуховая модальность допускает некоторую дистанцию³, причем в данном случае еще и временную (слухи могут распространяться в пространстве не одновременно), а зрительная модальность подразумевает, что объект должен находиться непосредственно в поле зрения наблюдателя: однако девочка, о существовании которой *кто-то слышал*, никогда не была в достаточной близости от родителей или круга их общения, чтобы кто-то ее *увидел*. Как замечают исследователи, Мэри представляет собой «невинную жертву империализма» [Gilbert 2003: 269; Webb 2005: 91]⁴, в системе которого занятый административными делами колонии отец и активно вовлеченная в дела света мать не были способны не только уделить внимание девочке в обычной жизни [Webb 2005: 92], но даже вспомнить о ней в момент разразившейся катастрофы. Неумение Мэри в самом начале романа вступать в любые другие отношения, кроме освоенных ею отношений доминирования, выражено и лингвистически. Девочка оказывается не в силах повлиять на дальнейший ход своей судьбы, что представлено через приемы пассивизации уже в первом предложении романа [Knowles 2003: 59]:

Mary Lennox was sent to Misselthwaite Manor to live with her uncle [Burnett 2003: 1].

Будучи «эмоционально изолированной, но физически зависимой от окружающих» [Webb 2005: 92], Мэри эгоистично рассуждает лишь о том, что придет новая аяя (няня) и расскажет ей новые сказки, а сказки старой аяи ей уже надоели:

She wondered also who would take care of her now her Ayah was dead. There would be a new Ayah, and perhaps she would know some new stories. Mary had been tired of the old ones [Burnett 2003: 4–5].

И все же столкнуться ей приходится не с повторением сценария доминирования, а с необходимостью выстраивать новые отношения на равных. На первое время после потери родителей ее отправляют в семью священника, где ей прихо-

дится общаться еще с пятью детьми. Как вскоре оказывается, эти дети превосходят Мэри в умении договариваться и даже имеют гораздо более развитое умение конфронтировать, в то время как Мэри умеет только приказывать или отвечать на обращенные к ней слова нелепым молчанием [Gilbert 2003: 269]. В отместку один из детей, Бэзил, начинает дразнить Мэри словами из считалочки "Mary, Mary, Quite contrary"⁵. Поднатоевшие – в отличие от Мэри – в умении изводить того, кто не сумел с ними договориться, другие дети радостно присоединяются к Бэзилу и вскоре также задорно хватаются за новость, что Мэри, как оказалось, не понимает, что такое дом. Всю жизнь проведя в Индии, она ни разу не встретила человека, который мог бы рассказать ей, почему именно Англия ее дом и в связи с чем ей предстоит сейчас отправиться именно туда. По выражению С. М. Гилберт, ей предстоит узнать, что «мир – это скорее дом, чем колония» [Gilbert 2003: 272]. Неприятный опыт общения с детьми священника, тем не менее, приближает героиню не только к знакомству с ее новым домом, но и к умению слышать других. Так, чуть позже Мэри *подслушивает* разговор жены офицера, которая сопровождает ее в путешествии, и миссис Мэдлок, экономки ее дяди. Это одно из первых ее ощущений от разговора о ней же самой: она как бы видит себя чужими глазами⁶. И в первый раз у этого брошенного ребенка возникает любопытство, вызванное сравнением себя с другими. «Что это значит, быть чьим-то ребенком?» – думает она, сравнивая себя с детьми, о которых кто-то действительно заботится. Эмоциональная привязанность, естественная для общения близких людей, выступает в качестве пока еще очень далекой перспективы.

Умение слушать вырабатывается постепенно, но именно по прибытии в Англию⁷ она вновь включается в процесс *слушания* рассказа миссис Мэдлок о вересковой пустоши, причем происходит это «против ее воли», хотя в этот раз речь обращена непосредственно к ней⁸:

Mary had begun to listen in spite of herself [Burnett 2003: 13].

Рассуждая о том месте, куда ее везут, Мэри заключает для себя: "*It sounded so unlike India*". И немного позже: "*It sounded like something in a book and it did not make Mary feel cheerful. A house... at the edge of a moor – whatsoever a moor was – sounded dreary*" [там же: 13].

Подъезжая к поместью дяди в первый раз поздно ночью (*a wind was rising and making a singular, low, rushing sound*), девочка в темноте продолжает строить догадки относительно того, что же такое *moor* ('болото, пустошь'): "*It sounds like the sea right now*" [там же: 18].

Звуки, создаваемые ландшафтом Йоркшира, не только обеспечивают звуковой фон сюжета, но и включают роман в более широкий литературный контекст. По словам С. М. Гилберт, «Грозовой перевал» снабдил «Таинственный сад» основными элементами сюжета, включая и дикий пейзаж, где над пустошью постоянно завывает (*wuthering*) ветер [Gilbert 2003: 263]. Литературная традиция, заданная Эмили Бронте, включает в себя и особое внимание к звуковым образам. Так, в романе «Грозовой перевал» звукоподражательное слово *wuthering*, вынесенное в заглавие, характеризуется как *значимое* йоркширское прилагательное. Бронте пишет: “*Wuthering* being a significant, provincial adjective descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather” [Brontë 2016: 2].

Представленность «местного» наречия в тексте – это еще один способ подчеркнуть, с одной стороны, укорененность «Таинственного сада» в английской литературной традиции, а с другой – умение героев принимать непохожесть окружающих. Миссис Мэдлок, Марта, Бен Уэзерстафф, Дикон – каждый из новых знакомых выделен фонетически, и Мэри предстоит допустить их инаковость, которая теперь становится для нее даже в чем-то привлекательной. Ее знание об Индии теперь, в Англии, выступает скорее как некая система координат, чем образец поведения, оно помогает оттенить впечатления о вновь обретенной родине и о том, какими должны быть естественные отношения. Например, слушая Марту, Мэри рассуждает о том, что с ней уже нельзя будет поступить так же, как она поступала со слугами в Индии. Мэри также вспоминает, что местным жителям в Индии было приятно, если к ним обращались на их родном наречии. Это знание помогает девочке выразить свою симпатию к брату Марты, Дикону: желая быть ближе к нему, она, говоря о саде, повторяет диалектное слово *wick* ‘живой’ три раза. Выбор слова, конечно же, не случаен, поскольку Мэри, как и заброшенный сад, тоже оживает благодаря заботе:

“It’s as *wick* as you or me,” he said; and Mary remembered that Martha had told her that ‘*wick*’ meant ‘alive’ or ‘lively’.

“I’m glad it’s *wick*!” she cried out in her whisper. “I want them all to be *wick*. Let us go round the garden and count how many *wick* ones there are” [Burnett 2003: 91].

Возродившись сама, Мэри помогает обрести здоровье и веру в себя еще одному «брошенному» ребенку, Колину, который, как и она в начале романа, полностью изолирован от других людей. Несмотря на то что Колин еще и физически ограничен от контактов с внешним миром, исто-

рия их «выздоровления» подобна: постепенно и Колин впускает в свою жизнь то, от чего его ограждали – других людей с их непохожестью на него. Именно посредством местного диалекта Мэри в 18-й главе «приобщает» Колина к своему знанию: она раздражается целой тирадой на йоркширском диалекте, а видя недоумение своего друга (“*I never heard you talk like that before. How funny it sounds”*), – удивляется он), она по доброму напоминает ему, что неплохо было бы и ему приобщиться к местному диалекту, ведь он настоящий йоркширский парень:

“Doesn’t tha’ understand a bit o’ Yorkshire when tha’ hears it? An’ tha’ a Yorkshire lad thysel’ bred an’ born! Eh! I wonder tha’rt not ashamed o’ thy face” [Burnett 2003: 163].

С. М. Гилберт называет это приобщение героев к йоркширскому диалекту обретением “*mother*” tongue⁹ ‘родного, материнского языка’: «Язык... вызывает то чувство принадлежности, которого ищут эти два потерянных ребенка» [Gilbert 2003: 275–276]. Набираясь сил, «подпитываясь» в прямом и переносном смысле от скрыто или явно присутствующих материнских фигур [Blackford 2012: 46], от природы Йоркшира и родного языка [Gilbert 2003: 275], герои подходят к ключевой сцене романа, происходящей в замкнутом пространстве сада и напрямую связанной со звучанием. “*Then I will chant*”, – заявляет Колин и начинает нараспев повторять заветные мысли, тем самым совершая обряд «хорошей магии». То, что отец мальчика, Арчибалд Крейвен, находясь далеко от Англии, в результате этого обряда *слышит* голос, который призывает его к сыну, – это совместное действие двух факторов: замкнутого пространства сада и проговаривания вслух заветной мечты.

В отличие от захватывающих приключенческих историй с линейным повествованием, где героиня легко справляется с каждым брошенным ему вызовом, в историях, подобных «Таинственному саду», изменения происходят благодаря внутренним душевным изменениям персонажей [Hourihan 1997: 49]. Для этого внутреннего роста не нужны, по терминологии Д. Н. Замятина, экспансивные пространства, обладающие агрессивностью, наоборот, чтобы сделать возможными внутренние изменения героев, необходимы «нединамичные, равновесные пространства, где все события привязываются к определенному месту, их, как правило, не так и много. Такие пространства становятся источниками более локальных, местных образов» [Замятин 2003: 83], в число которых входят и звуковые образы. Именно в такое пространство Мэри приводит своих друзей и обеспечивает Колину исполнение его заветного желания.

В то время как механизм обретения желаемого в этом в целом реалистичном романе признается некоторыми исследователями самым невероятным событием сюжета [Pincet 2001: 22], все же самое загадочное в нарративном плане, по мнению других исследователей, – смещение фокуса повествования в финале романа [Moran 2001: 42; Thacker 2005: 80]. Роман, рассказывающий о судьбе Мэри Леннокс, завершается радостными событиями в жизни других героев (выздоровление Колина, его воссоединение с отцом). Эти события происходят практически без участия Мэри, а ее саму, инициатора духовного преображения всех остальных персонажей, финальная сцена просто «заглушает» [Moran 2001: 42]. В контексте анализа звуковых образов романа этот неравноценный итог всего пути главной героини видится, тем не менее, оправданным логикой композиции: начавшись с тишины и эмоциональной глухоты, роман заканчивается «немой» Мэри. Это именно тот круг, внутри которого, как в пределах сада, случается волшебство. В этих композиционных границах «отсутствия звука» Мэри проходит полный цикл от звукового «неприсутствия» до обретения собственного голоса через научение слушанию и говорению.

Рассказывая историю духовного роста главной героини романа, Ф. Х. Бернетт по ходу повествования сужает географический контекст, перемещая героиню с окраин Британской империи сначала в Англию, в Йоркшир, а затем в замкнутое пространство таинственного сада, где и происходит настоящее волшебство. По мере погружения героини в медитативное пространство сада, значимость звуковых образов текста повышается, что свидетельствует о взаимообусловленности характера пространственных и звуковых образов текста.

Примечания

¹ Согласно подсчетам авторов монографии «Язык и контроль в детской литературе», конструкции с глаголами чувственного восприятия, где рецептивным субъектом выступает главная героиня «Таинственного сада», достаточно частотны [Knowles 2003: 79].

² О связи чувственного восприятия реальности и пространственных образов в детской литературе говорит и американский исследователь Анна Лундин: «Художественная литература зависит от пространственных образов, хотя бы потому, что чувства неотделимы от земли, родной страны» [Lundin 2004: 112].

³ Заметим также, что стоны, которые Мэри слышит, раздаются из соседних хижин, и в попытке дистанцироваться от них, даже закрывшись в своей комнате, она не может их не слышать.

⁴ Отношения родителей и детей в другом романе Ф. Х. Бернетт, «Маленькая принцесса» (1905), также отчасти можно интерпретировать с точки зрения их нарушения в колониальной парадигме [Burnett 2014]. Отец Сары, «маленькой принцессы», хотя и безмерно нежный по отношению к дочери, – все же, как и у Мэри, по большей части отсутствующий родитель на службе у империи. В течение четырех лет, которые Сара проводит в пансионе, Ральф Крю ни разу не навещает дочь [Moran 2001: 35], компенсируя свое отсутствие дорогими подарками, в чем проявляется, скорее, недостаточная родительская ответственность и ложное представление о таковой, чем собственно забота (дорогие и не по возрасту наряды и т. д.). Основная коллизия романа напрямую связана с неумением отца обеспечить дочери безопасность в случае его исчезновения или смерти. Капитан оставляет дочь на попечение Мисс Минчин, а заботу о ее состоянии доверяет своему компаньону, впоследствии его предавшему. Оба эти персонажа выступают в качестве ненадежных заместителей родительской фигуры, так как Мисс Минчин после известия о смерти отца Сары подвергает девочку унижению и использует ее труд, а компаньон лишь много позже раскаивается и находит вверенную ему сироту. Счастливая развязка, как и во многих романах Ф. Х. Бернетт, все же не снимает сложности вопроса о детско-родительских отношениях в колониальном контексте.

⁵ Не случайно и упоминание в этой считалочке сада, который девочке все же удастся взрастить и который сыграет важную роль в духовном росте Мэри.

⁶ Данный эпизод интересен тем, что он является промежуточным этапом в истории восприятия Мэри другими людьми. До этого момента читателю было известно только то, что родители с ней не разговаривали и даже ее не замечали, а первые взрослые, наконец ее «обнаружившие», были два нашедших ее офицера. Постепенно она становится «заметной» для окружающих.

⁷ М. Ноулс и К. Макьямер называют путешествие героини в Англию шагом к спасению [Knowles 2003: 58].

⁸ Обратим внимание, что до этого эпизода Мэри почти никогда не выступала непосредственным адресатом речи взрослых, а в основном была невольным и безмолвным третьим участником разговора.

⁹ Материнская фигура, будь то незримо присутствующая в саду погибшая мать Колина или реальная *nurturing mother* Сьюзан Соуэрби, очень важна для успеха всего мероприятия. Герои обретают корни, чувствуют себя живыми, в том числе обретая материнскую заботу, которой

и Колин, и Мэри были лишены ранее [Blackford 2012: 46; Moran 2001: 34].

Список литературы

Бухина О. Гадкий утенок, Гарри Поттер и другие. Путеводитель по детским книгам о сиротах. М.: КомпасГид, 2016. 320 с.

Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. СПб.: Алетейя, 2003. 331 с.

Шушкова И. А. Фрэнсис Ходжсон Бернетт и отблески британского колониализма на страницах детских книг // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, № 5. С. 85–89.

Blackford H. Recipe for reciprocity and repression: the politics of cooking and consumption in girl's coming-of-age literature // *Critical Approaches to Food in Children's Literature* / ed. by Kara K. Keeling and Scott T. Pollard. New York: Routledge, 2009. P. 41–55.

Brontë E. *Wuthering heights*. London: Vintage Classics Library, 2016. 357 p.

Burnett F. . *A Little Princess*. London: Harper Collins Classics, 2014. 240 p.

Burnett F. H. *The Secret Garden*. New York: Signet Classics, 2003. 277 p.

Gilbert S. M. Afterword // Burnett F. H. *The Secret Garden*. New York: Signet Classics, 2003. P. 263–277.

Houriham M. *Deconstructing the hero*. New York: Routledge, 1997. viii, 267 p.

Knowles M., Malmkjær K. *Language and Control in Children's Literature*. New York; London: Routledge, 2003. xii, 284 p.

Lerer S. *Children's literature: a reader's history from Aesop to Harry Potter*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. x, 385 p.

Lundin A. H. *Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers*. New York: Routledge, 2004. 200 p.

Moran M. J. Nancy's Ancestors: the Mystery of Imaginative Female Power in *The Secret Garden* and *A Little Princess* // *Mystery in children's literature: from the rational to the supernatural* / ed. by Adrienne E. Gavin and Christopher Routledge. Houndmills, Hampshire, UK: Palgrave; St. Martin's Press, 2001. P. 32–45.

Nikolajeva M. Growing up: the dilemma of children's literature // *Children's literature as communication: the ChiLPA Project* / ed. by Roger D. Sell. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. P. 111–136.

Pinsent P. 'so great and beautiful that I cannot write them': Religious Mystery and children's literature // *Mystery in children's literature: from the rational to the supernatural* / ed. by Adrienne E. Gavin

and Christopher Routledge. Houndmills, Hampshire, UK: Palgrave; St. Martin's Press, 2001. P. 14–31.

Thacker D. Testing boundaries // Thacker D., Webb J. *Introducing children's literature: from Romanticism to Postmodernism*. London; New York: Routledge, 2005. P. 73–84.

Webb J. Romanticism vs. Empire in *The Secret Garden* // Thacker D., Webb J. *Introducing children's literature: from Romanticism to Postmodernism*. London; New York: Routledge, 2005. P. 91–97.

Webb J. Walking into the sky: Englishness, Heroism, Cultural Identity: a nineteenth- and twentieth century perspective // *Children's literature and the fin de siècle* / ed. by R. McGillis. Westport, Conn., 2003. P. 51–56.

References

Bukhina O. *Gadkiy utenok, Garri Potter i drugie. Putevoditel' po detskim knigam o sirotakh* [The Ugly Duckling, Harry Potter and Others. Guide to books about orphans]. Moscow, KompasGid Publ., 2016. 320 p. (In Russ.)

Zamyatin D. N. *Gumanitarnaya geografiya: prostranstvo i yazyk geograficheskikh obrazov* [Human Geography: the Space and Language of Geographical Images]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 331 p. (In Russ.)

Shishkova I. A. Frensis Khodzhsjon Bernett i otbleski britanskogo kolonializma na stranitsakh detskikh knig [Frances Hodgson Burnett and the British colonialism reflections in the pages of children's books]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology. Theory & Practice], 2019, vol. 12, issue 5, pp. 85–89. (In Russ.)

Blackford H. Recipe for reciprocity and repression: the politics of cooking and consumption in girl's coming-of-age literature. *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. Ed. by K. Keeling and Scott T. Pollard. New York, Routledge, 2009, pp. 41–55. (In Eng.)

Brontë E. *Wuthering Heights*. London, Vintage Classics Library, 2016. 357 p. (In Eng.)

Burnett F. . *A Little Princess*. London, Harper Collins Classics, 2014. 240 p. (In Eng.)

Burnett F. . *The Secret Garden*. New York, Signet Classics, 2003. 277 p. (In Eng.)

Gilbert Sandra M. Afterword. Burnett F. H. *The Secret Garden*. New York, Signet Classics, 2003, pp. 263–277. (In Eng.)

Houriham M. *Deconstructing the Hero*. New York, Routledge, 1997, 267 p. (In Eng.)

Knowles M. *Language and Control in Children's Literature*. New York, London, Routledge, 2003, 284 p. (In Eng.)

Lerer S. *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter*. Chicago, University of Chicago Press, 2008, 385 p. (In Eng.)

Lundin A. H. *Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers*. New York, Routledge, 2004. 200 p. (In Eng.)

Moran M. J. Nancy's ancestors: The mystery of imaginative female power in *The Secret Garden* and *A Little Princess*. *Mystery in Children's Literature: From the Rational to the Supernatural*. Ed. by Adrienne E. Gavin and Christopher Routledge. Houndmills, Hampshire, UK, Palgrave / St. Martin's Press, 2001, pp. 32–45. (In Eng.)

Nikolajeva M. Growing up: the dilemma of children's literature. *Children's Literature as Communication: the ChiLPA Project*. Ed. by Roger D. Sell. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, pp. 111–136. (In Eng.)

Pinsent P. 'so great and beautiful that I cannot write them': Religious mystery and children's literature. *Mystery in Children's Literature: From the*

Rational to the Supernatural. Ed. by Adrienne E. Gavin and Christopher Routledge, Houndmills, Hampshire, UK, Palgrave / St. Martin's Press, 2001, pp. 14–31. (In Eng.)

Thacker D. Testing boundaries. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. By D. Thacker, J. Webb. London, New York, Routledge, 2005, pp. 73–84. (In Eng.)

Webb J. Romanticism vs. Empire in *The Secret Garden*. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. By D. Thacker, J. Webb. London, New York, Routledge, 2005, pp. 91–97. (In Eng.)

Webb J. Walking into the sky: Englishness, heroism, cultural identity: A nineteenth- and twentieth century perspective. *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Ed. by R. McGillis. Westport, Conn., 2003, pp. 51–56. (In Eng.)

‘IT SOUNDED SO UNLIKE INDIA’: AUDITORY PERCEPTION IN ‘THE SECRET GARDEN’ BY F. H. BURNETT

Olga Yu. Orlova

Associate Professor in the Department of Germanic Philology

Ural Federal University

51, prospekt Lenina, Yekaterinburg, 620002, Russian Federation. orlova_82@inbox.ru

SPIN-code: 9611-1756

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7357-3841>

Submitted 16.02.2021

Children's literature has traditionally employed images of different sensory modalities to make the experience of the main characters more accessible to young readers. We believe that auditory imagery is an integral part of the sensory imagery repertoire of any text written for children, and auditory perception in a literary text reflects the way of interaction between the characters and the world around them at various stages of their spiritual journey. Being a traditional coming-of-age novel, *The Secret Garden* by F. H. Burnett shows a specific connection between auditory imagery and the plot of the novel since it reveals the changes in the main heroine's character and highlights her growing need to accept another point of view. Eventually, Mary Lennox, the main character of the novel, becomes ready to hear other people: her initial indifference towards the surrounding is gradually being replaced by her sincere wish to listen to the Yorkshire dialect, speak her native tongue, and believe in the curing effect of the word. With the change of the spatial imagery of the text (from British India in the first chapters to the restricted space of the garden in the Yorkshire estate Misselthwaite Manor in the second part of the book), the heroine's inner growth becomes more obvious, and the foregrounding of the sensory imagery (including auditory) grows more vivid. The spiritual transformation experienced by Mary Lennox affects other characters of the story and even leads to overshadowing of her role at the end of the novel. From the perspective of auditory imagery, Burnett creates a circular structure, making her heroine go from a lack of audio perception – through unhackneyed auditory sketches and quotations from classic novels – to a total silencing of the main heroine at the end of the novel.

Key words: auditory text imagery; spatial text imagery; children's literature; text linguistics; literary geography; F. H. Burnett; *The Secret Garden*.