

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

**ПАРАДИГМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ
И ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ
XIX–XXI ВВ.**

Коллективная монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета
2019

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
Н 35

Ответственные редакторы:

д. филол. н., профессор Т.А. Шарыпина
д. филол. н., профессор И.К. Полуяхтова
к. филол. н., доцент М.К. Меньщикова

Рецензенты:

Е.М. Шастина – д. филол. н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета
Н.М. Ильченко – д. филол. н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина

Оформление обложки

к. филол. н., доцент О.С. Наумчик

Н 35 **Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.:** коллективная монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. с. – 463 с.

ISBN 978-5-91326-477-0

В коллективной монографии проблема национальных кодов получает свое освещение как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. Материалы монографии отражают современный уровень исследований европейской литературы и культуры XIX–XXI вв. Авторы коллективного труда предлагают новые исследовательские стратегии для изучения парадигмы переходности, жанровых моделей фэнтези и образов фантастического мира в современном художественном пространстве. Подготовленный кафедрой зарубежной литературы ННГУ коллективный труд представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

ISBN 978-5-91326-477-0

@ ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им.
Н.И. Лобачевского», 2019
@ Коллектив авторов, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности и хорошо известных филологам, а также специалистам в различных отраслях гуманитаристики под общим названием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.». Начиная с 2013 года, вышло в свет три коллективных труда: «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков» (2016), «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» (2017), «Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность» (2018). Коллективная монография включает материалы исследований, представленных на международной научной конференции: «Национальные коды в языке и литературе», прошедшей в 2018 году в Институте филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, а также на состоявшемся в рамках конференции круглом столе «Парадигмы переходности и художественный мир фэнтези», подготовленном научно-исследовательской лабораторией «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков» Института филологии и журналистики ННГУ совместно с Отделом теории и Отделом литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Материал коллективной монографии определяется глобальной темой «Национальные коды воображаемого и грани фантастического».

Настоящая монография даёт заявленной проблеме всестороннее комплексное филологическое освещение, что особенно актуально в эпоху глобализации. Проблема национальной идентичности в европейском социокультурном пространстве приобретает особую остроту в конце XX – начале XXI вв., а изучение её превращается в одно из магистральных направлений социально-гуманитарных наук. Исследование национальной идентичности включается в широкий социокультурный контекст: специфика культурного мира, менталитета, национальной идеи, культурных норм и традиций.

Авторы коллективной монографии «Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.» – ведущие российские исследователи в области истории и теории литературы, культурологии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие ученые: аспиранты и магистранты. Большое число приглашенных исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы и научно-исследовательской лаборатории ННГУ им. Н.И. Лобачевского с учёными ведущих вузов России: Института мировой литературы РАН им. А.М. Горького, Санкт-Петербургского государственного университета, Ивановского госуниверситета, Башкирского государственного университета, Воронежского госуниверситета, Московского государственного университета, Московского городского педагогического университета, Московского областного университета, Московского государственного лингвистического университета, Петрозаводского госуниверситета, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Самарского государственного социально-педагогического университета и др.

Разнообразие материалов, представленных в главах коллективной монографии, в полной мере соответствует многоаспектности соотношений общей проблематики переходности с исследованием различных ракурсов репрезентации фантастического в современном художественном пространстве. Актуальное научное внимание к интерпретации переходности оформляется на пересечении междисциплинарных трактовок, вписывается в общее поле исследования культуры как динамической системы на основе взаимодействия гуманитарных и естественнонаучных методологий. При этом принципиально важными остаются разработки в области историко-культурных типологий и периодизации культурного процесса, подразумевающие соответствующую конкретизацию в контексте историографии и социологии, истории идей и истории понятий, философской антропологии и филологии, психологии и биологии и т.д. Особым значением для современного состояния проблемы переходности обладает изучение связанных с развитием междисциплинарных подходов долговременных феноменов культуры, в которых проявляется влиятельная для культурной коммуникации дополнительность константных и вариативных смыслов. Образы фантастического мира рассматриваются в представляемой книге именно в такой долговременной перспективе, естественно подразумевающей не только детализацию современной феноменологии и аксиологии фантастического, но и исследование исторической семантики фантастического, а так-

же анализ релевантных для современности традиционных дискурсивных практик, воплотивших динамику понимания фантастического и отношения к воображению и художественному вымыслу в различные эпохи в различных национальных и региональных культурах. Образы фантастических миров в современном художественном пространстве интерпретируются в монографии в контексте сложных взаимосвязей и взаимоотношений, возникающих в процессе преодоления (или актуализации) историко-культурных границ – хронологических, географических, языковых, ментальных. Одновременно выстраивается система внутренних переходов, связанных с характерными для современного фантастического нарративными стратегиями, с взаимодействиями миметических и иносказательных тенденций, с взаимопроникновением и сосуществованием жанров и жанровых форм. Проявляемые на основе историко-филологического подхода собственно художественные и философско-художественные ракурсы смыслов переходности открывают новые возможности для дальнейшей конкретизации понимания переходных процессов в современной культуре.

Материалы коллективного труда представлены в пяти главах. Первая из них «Проблема философии сознания и сказочное, мистическое, фантастическое в контексте различных литературных эпох», закономерно открывается разделом, посвященным исследованию античного материала – функций сновидения в сюжете древнегреческой трагедии в связи с усложнением представленного в них фантастического элемента в содержании снов. Один из разделов главы посвящен рассмотрению сборника сказок практически забытого в отечественном литературоведении итальянца Джамбаттисты Базиле «Пентамерон» с точки зрения его влияния на последующую традицию жанра литературной сказки, художественная концепция которой, основывающаяся на сочетании фантастического и повседневного, была творчески воспринята писателями XIX и XX веков: Карло Коллоди (1826–1890) и Джани Родари (1920–1980). В одном из разделов главы также на базе анализа некоторых формульных элементов (инициальные, медиальные, финальные сказочные формулы, формулы-действия, императивные формулы) определяется специфика фантастики внутри жанра волшебной сказки с учетом ее композиционных особенностей, что позволяет сделать вывод о том, что концепт *чудо* выполняет текстообразующую функцию, во многом соотносится с текстовой категорией проспекции, а также формирует ведущую сказочную оппозицию *бытие-инобытие*. Рассмотрение трактовок категории фантастического и близких ей категорий возвышенного и гротескного в английской эстетической мысли XVIII века расширяет и обогащает понимание феномена фантасти-

ческого в искусстве, литературе и теоретической мысли и помогает проследить становление эстетических категорий, чрезвычайно востребованных в современной культуре.

В разделах данной главы исследуется также интермедialная специфика в различных произведениях всемирной литературы. Так, дается сравнительный анализ образа «летающего города учёных» в романе Дж. Свифта «Путешествия Лемюэля Гулливера» и анимационном фильме Хаяо Миядзаки «Небесный замок Лапута». В частности, рассматривается связь между оптическими игрушками (тауматроп, фенакистископ, зоотроп, стереоскоп, кинеограф) и пьесой Джеймса М. Барри «Питер Пэн», в которой оптические иллюзии становятся инструментом изучения нового опыта смотрения и зрительного восприятия и заставляют по-новому взглянуть на границы реальности и вымысла. В первой главе также рассматривается то, как на рубеже XIX–XX веков американские писатели реалистического направления, в частности Эдит Уортон (1862–1937), обратились к творческому освоению романтической традиции и использовали для решения своих художественных задач элементы романтической поэтики, соединяя различные типы повествования. Рассмотрение рецепции поэзии Байрона в творческой практике Фаулза приводит к выводу о преобладающих стратегиях креативной рецепции (аутентичной и конгениальной) и их значении для понимания реального и воображаемого в поэзии великого английского романтика, творчески воспринятой художественным сознанием XX века.

Вторая глава коллективного труда «Образы фантастического мира и поиски границ между текстом и реальностью в немецкоязычном художественном пространстве XIX–XXI вв.» построена на материале литературы Австрии и Германии. В ней рассматривается топос венецианского карнавала, имеющий значение искушения и опасности. Сон и карнавал оказываются в повествовании Шницлера неразрывно связанными, они уходят корнями в иррациональное начало. Анализ эссе Гуго фон Гофманстля об автобиографических записях молодой художницы из далекой России позволяет сделать вывод о том, что для писателя они стали воплощением модной философии и актуального женского образа, примером преодоления собственных экзистенциальных проблем. В интерпретации венского поэта в образе Марии Башкирцевой возникают типичные для эпохи модерна черты роковой женщины с огромным интеллектом и шармом, эротичной и соблазняющей. На материале немецкого текста рассматриваются особенности языковой реализации образа Праги в романе Г. Майринка «Вальпургиева ночь», а также сопоставляются языковые средства, вы-

бренные для передачи замысла автора русскими переводчиками В.М. Крюковым и В.В. Фадеевым. Утверждается, что языковые средства романа создают образ Праги как города, балансирующего на грани сна и яви, реального и ирреального, бытия и небытия. В данном аспекте также исследуется проблема соотношения реального и ирреального начал в повести Г. Гессе «Путешествие к земле Востока».

На материале философско-мифологических трагедий К.Иммермана, Э. Раупаха, К.Д. Граббе, Э. Гейбеля, Ф. Геббеля, Р. Вагнера рассматривается специфика организации пространства и времени и делается вывод об актуализации мифа о вечном возвращении в контексте идей «новой мифологии», направленной на решение важнейших философских вопросов человечества, связанных с определением его места в мире и осознании собственного «я». Контрастно противопоставлен этой части главы раздел о пьесе современной немецкой писательницы А. Хиллинг, в котором исследуется метафорический ряд образов, связанный с «мистической перспективой» мира, воспринимаемой современными героями.

Рассмотрение взаимоотношения фантастической реальности и её создателя в группе «книг о книгах» в рамках немецкого фэнтези, а именно в произведениях В. Моэrsa, К. Функе, М. Энде, и выявлении сходства и различия в подходе авторов к данной проблематике закономерно приводит к выводу, что фантастические миры и их создатели в «книгах о книгах» немецкого фэнтези находятся не только в постоянном диалоге, но временами и в соперничестве между собой. В заключающем вторую главу разделе на основе анализа трансформации жанровых доминант в поэтике произведений авторов Восточной Германии 70-х–90-х гг. констатируется, что прогностическая, предупреждающая функция фантастики (хотя жанры исследуемых произведений далеко не исчерпываются этим определением) была обусловлена синтезом мифологических образов и сюжетов с принципами научно-фантастического повествования, органично включавшего как элементы традиционного мифа, так и современного мифотворчества.

В разделах третьей главы «Категории мистического и фантастического в контексте национальных культурных традиций XX–XXI веков» развивается традиция исследований в области специфики художественной условности в современной литературе. Очевидное тяготение писателей второй половины XX века к высокому уровню условности рассматривается на материале разных национальных литератур, что позволяет сопоставить традиции использования фантастической образности. Так, анализ новейшей испанской прозы (романы Карлоса Руиса Сафона, Феликса Пальмы, Эдуардо Мендосы, Артуро Переса-Реверте) приводит к выводу о том, что

важнейшие составляющие испанского национального кода: мистика, выросшая из религиозности и мистицизма, и повышенный интерес к историческому прошлому (настоящему или придуманному) – свойственны всем этносам, длительное время в своей истории жившим под влиянием другой культуры. Продолжает тему испаноязычной прозы исследование, обнаруживающее на сюжетном, композиционном и смысловом уровнях романа Х. Кортасара «Счастливики» символ сороконожки, фантастический образ которой раскрывает суть кризисного состояния конкретного социума – общества, превращающего своих представителей в насекомых, актуализирующего «подпольную» философию. Новые открытия магического реализма в романах Роландо Инохосы дополняют картину литературного мира, связанного с испанским языком. В разделах, посвященных романам У. Голдинга «Зримая тьма», А. Рэнд «Атлант расправил плечи» и Л. Перуца «Ночи над каменным мостом», Филипа К. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» анализируются произведения 50–70-х годов XX века в аспекте отчетливо выраженной национальной специфики и архетипичных для западного сознания моделей фантастических образов. В сопоставлении с теориями Р. Брайдотти демонстрируется, что проблемное ядро последнего из названных произведений, предвосхищающего проблематику *постгуманизма*, совпадает с выявленными позже тремя основными сценариями личностной деформации в пост-антропоцентрическую эпоху. На примере романа Кэтрин Уэбб «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» в разделе исследуется специфика категории «чудесного» в контексте теософии и христианских догматов. Два раздела этой главы связаны с жанром современной литературной сказки на протяжении всего XX века и начала XXI века, от Эптона Синклера к Отфриду Пройслеру и Стелле Даффи. В частности доказывается, что сказки о гномах, принадлежащие к разным периодам литературы XX века, национальным традициям, областям литературного творчества являются историями о «болезнях» цивилизации. В постмодернистской сказке Даффи докладчик обнаруживает то же взаимодействие миров магии и реального социального пространства, позволяющее раскрыть проблемы, на сей раз, постфеминизма.

В четвертой главе коллективной монографии «Категория воображения и фантастическое допущение в художественном пространстве XIX–XXI вв.» рассматривается, как моделируется условная реальность в произведениях разных жанров, а также анализируется, с какой целью создаются воображаемые художественные миры. Материалом для разделов главы стало творчество А. Пушкина, Ю. Лермонтова, Д. Мережковского, Н. Носова, В. Иванова, Н. Коляды, З. Прилепина, Сухбата Афлатуни,

Е. Лукина, Ники Скандиаки, Гузель Яхиной, А. Лукьянова, Е. Чижова, М. Елизарова. Так, в первом разделе главы раскрываются формы иррационального в творчестве М.Ю. Лермонтова. Высказывается мысль, что творчество Лермонтова дает основания для четкого разграничения разных форм иррационального, закрепив за изображением процессов внутреннего мира понятие «иррациональное», а за сверхъестественными явлениями понятие «ирреальное». Два раздела связаны с творчеством Д. Мережковского. Герменевтический анализ в первом из них позволяет выявить содержание антиномии «механика – магия» у русского писателя и религиозно-философского мыслителя Д.С. Мережковского (1865–1941) и антиномии «механика – мистика» у французского философа А. Бергсона (1859–1941) и предположить возможные влияния. Второй раздел посвящен исследованию системы художественной онейросферы в творчестве Д.С. Мережковского (1890–1910 гг.). Анализируется типология и значение онирических образов и мотивов в поэтических сборниках, «Итальянских новеллах» и романах трилогии «Христос и Антихрист». В ряде разделов рассматривается мотивно-тематический комплекс произведений, действие которых происходит в вымышленной реальности. Так, в контексте европейской литературы и кино, посвящённых «лунной» теме, рассматриваются сценарий В. Морозова и Н. Эрдмана «Полёт на Луну» и роман-сказка Н. Носова «Незнайка на Луне». В ряде разделов главы национальные коды воображаемого и грани фантастического рассматриваются сквозь призму анализа жанровых тенденций. В частности, анализируется формирование фантомной реальности путем жанровой мутации в романе Захара Прилепина «Черная Обезьяна». В одном из разделов главы рассматривается сочетание фантастического и реального в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов», объясняются принципы их соединения. Показано, какими способами писатель интерферирует фантастическое в реальную действительность и какую роль играет жанр альтернативной истории в творчестве Е. Лукина. Выявлены три жанровые стратегии, которые используются при ее моделировании: создание гротесковой, мистической реальности и альтернативной истории на примере романов А. Лукьянова «Спаситель Петрограда», романов Е. Чижова «Перевод с подстрочника» и М. Елизарова «Библиотекарь». Целью нескольких разделов является исследование новаторского использования фольклора как средства характеристики национальной идентичности в романе Яхиной «Дети мои», а также интерпретации сюжетов волшебных сказок в драматургии Н.В. Коляды. В разделе о поэзии Ники Скандиаки не только было рассмотрено влияние Language school на специфику художественного высказывания, но и показан меха-

низм создания литературной репутации, в основе которой лежит мистификация.

В пятой главе «Парадигмы переходности и художественный мир фэнтези» представлены материалы круглого стола, организованного научно-исследовательской лабораторией «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков», отделом теории и отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. В феномене фэнтези более чем отчетливо проявляет себя характерная притягательность игровых практик и литературных культов, современное пограничие реального и виртуального, в пространстве которого заново концептуализируются смыслы «свободы» и «свободного выбора», прочерчиваются новые пути взаимодействия этики и эстетики. Феномен фэнтези в его взаимодействии с проблематикой философии, антропологии, искусствознания, исторической поэтики может служить специфической призмой понимания самых актуальных тенденций развития ценностных смыслов литературы и культуры. Среди проблем, ставших предметом обсуждения на круглом столе, выделяются обсуждение топологии фэнтези, а также феноменологии воображаемых миров и жанровых моделей фэнтези. В открывающем главу теоретическом разделе анализируются особенности моделирования пространства и времени в произведениях Дж.Р.Р. Толкина, У. Ле Гуин, Дж. Мартина, Дж.К. Роулинг, Н. Геймана, К. Функе, К.С. Льюиса, Р. Желязны, Д.У. Джонс, Ф. Пулмана, Р. Риггза. в контексте предшествующей литературной традиции и научных теорий множественности миров. В одном из разделов главы делается попытка построить жанровую модель, способную точно охарактеризовать жанр фэнтези. Подчеркивается нетипичность жанровой модели фэнтези по сравнению с другими жанрами массовой литературы: для ее построения важен не сюжет или герои, а пространство, в котором и происходит действие, что позволяет фэнтези «захватывать» смежные литературные области и создавать такие разновидности, как дамские романы в жанре фэнтези и фэнтези-детективы. Выявление жанровой модели позволяет определить, какие тексты могут быть включены в понятие «фэнтези». Методы мифопоэтического и интертекстуального анализа жанрового своеобразия фантастической прозы волгоградского писателя Е. Лукина позволяют говорить о метажанровом характере его прозы и её интертекстуальности, которая проявляется в реминисценциях на классические произведения и нередко выражается в форме пастиша. Нарушение жанровых канонов служит также для выражения са-

тирического отношения, как к идеям массового сознания, так и для пародирования популярных жанровых форм.

Особое внимание в главе уделяется переходным нарративным стратегиям и их реализации в литературе фэнтези. На примере коротких рассказов А. Сапковского сделана попытка показать, что стиль фэнтези эпохи постмодерна – еще одна вариация на тему вариаций. Констатировалось, что проблема соотношения литературы для детей и подростков (young-adult fiction) и литературы фэнтези имеет свои истоки в «протофантастических текстах», предшествующих эпохе «научно-технической революции», в связи с адаптацией модуса повествования для решения некоторых задач, в том числе педагогических. В этом контексте поучительна педагогическая деятельность В.Ф. Одоевского, которого признают одним из первых русских фантастов XIX столетия.

Вопросы взаимодействия литературного фэнтези с проблематикой гуманитарных наук (филология, философия, антропология, искусствознание) рассматриваются при анализе специфики художественного текста и картины мира в цикле Патрика Ротфусса «Хроника Убийцы короля». Ключевой становится трёхчастная система в мотивной и образной структуре цикла и понятие имени как детерминанта сущности именуемого.

Проблемы космогонии и эсхатологии как структурных элементов литературы фэнтези посвящен раздел, в котором рассматриваются названные мотивы в структуре подобных современных произведений. На основе этого выявлены различия в функционировании данных мотивов в фэнтези и в традиционных мифологиях. Рассмотрение произведений А. Нортон свидетельствует, что автор широко использует различные мифологические элементы как отдельно, так и в многообразных комбинациях для рождения новой, фантастической реальности. Созданные писателем миры изобилуют мифологическими элементами и мотивами, переосмысленными и наполненными новым содержанием. При исследовании произведений У. Ле Гуин делается вывод, что использование ею схемы путешествия мифологического героя, описанной в работах Дж. Кэмпбелла, помогает заложить в произведение несколько уровней трактовки происходящего и раскрыть такие темы, как становление личности в социуме и самоидентификация человека. Проблема национально-специфических разновидностей фэнтези рассматривается в разделе о художественно-стилистическом своеобразии немецкой утопической прозы, где представлен краткий обзор жанрового богатства авторов немецких фантастических романов XX и начала XXI вв., Исследованию особенностей читательского восприятия литературы фэнтези посвящен раздел пятой главы о диалоге виртуальных миров в художе-

ственном тексте как соавторстве писателя и читателя, представляющем собой сложный механизм интериоризации смыслов и декодирования символов.

Предлагаемая вниманию читателей коллективная монография внесёт определенный вклад в разработку актуальных проблем европейской литературы XIX–XXI вв. и, надеемся, даст новые импульсы для дальнейших исследований как парадигмы переходности, так и столь популярного в современном художественном сознании феномена фэнтези.

Ответственный редактор доктор филологических наук,
профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы
Национального исследовательского Нижегородского
государственного университета им. Н.И. Лобачевского **Т.А. Шарыпина**

Старший научный сотрудник отдела теории литературы
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
кандидат филологических наук **М.Ф. Надъярных**

ГЛАВА 1
**ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФИИ СОЗНАНИЯ И СКАЗОЧНОЕ,
МИСТИЧЕСКОЕ, ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ
РАЗЛИЧНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ**

**1.1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В СНОВИДЕНИЯХ
АНТИЧНОСТИ: ЭПОС И ТРАГЕДИЯ**

© *Т.Ф. Теперик*

Цель данной работы заключается в выявлении функции сновидения в сюжете трагедии в связи с усложнением фантастического элемента в содержании снов. Если в эпических сновидениях роль фантастического по мере развития эпоса как жанра постепенно увеличивалась, то в трагедии фантастическое, присутствуя в сюжете сновидения изначально, существует и в более простом, и в более сложном виде, причем усложненное содержание сновидения связано с решением чисто драматургических задач. Поскольку интерпретация такого сновидения не однозначна, то в его толковании персонажем проявляются черты личности трагического героя.

Ключевые слова: сновидение, эпос, трагедия, сюжет, функция, фантастическое, жанр.

Если в античном эпосе фантастический элемент в содержании снов по мере его развития постепенно увеличивается [1, с. 220], присутствуя в трагедии с самого начала [2, р. 186], означает ли это, что язык снов, относительно которого категории иррационального, не реального, фантастического употребляются, как правило, достаточно синонимично [3, с. 118], что язык этот не менялся? Или что он был одинаков у разных авторов? Рассмотрим это на материале античных трагедий на аналогичный сюжет: «Хоэфор» Эсхила и «Электры» Софокла. Хотя в их содержании фантастики, в том смысле, о котором писал в свое время еще Шарль Нодье, констатируя, что «фантастика... вошла в драму» [4, с. 410], не так много, она присутствует в содержании сновидений, но присутствует по-разному. У Эсхила сон, как считается, является лейтмотивом трагедии [5, с. 50–58], Софокл же, сохранив сам мотив сна, изменил его содержание и роль в сюжете трагедии. Оба автора восприняли, хотя и по-разному, фантастическую версию Стесихора, где Клитемнестре снится змей с окровавленной головой, превращающийся затем в царя Агамемнона [6, с. 288]. У Эсхила подобной метаморфозы нет, хотя угроза сновидцу сохраняется, поскольку змея в сновидении становится порождением самой Клитемнестры. Сохра-

нятся и кровь, появляясь при кормлении змейки, которую Клитемнестра спеленает прежде как ребенка (Схоэ., 527–533).

Кровь в сновидении – сигнал о витальной угрозе, поэтому оно было истолковано как посланное Агамемноном, и чтобы умиловать его дух, Электру с поминальными дарами отправляют на могилу отца, о чем сообщает хор, причем без всякого сочувствия Клитемнестре. Орест, воспринимая этот сон как знамение, идентифицирует со змеей себя (Схоэ., 549), позже, столкнувшись с сыном- мстителем, аналогичным образом поймет сон и сама Клитемнестра (Схоэ., 927, «Я родила змею»). Но если у Эсхила хор мстителем симпатизирует, добиваясь, чтобы Эгисф на встречу с Орестом пришел один и без оружия, то у Софокла рассказчик о сновидении не только не является участником мести, но даже пытается отговорить от нее Электру. Нельзя сказать, что хор у Софокла не оказывает Электре никакой поддержки, но только той, какая этой героине нужна, она ни от кого не получает, вплоть до прихода Ореста. Эсхилевская героиня знает о сне Клитемнестры с самого начала, не понимая лишь, как совместить поручение матери с верностью отцу, софокловская же могла бы вообще бы о нём не узнать, не задай она вопроса сестре¹. Так она узнает о сновидении, где появляется уже не змей, а сам Агамемнон, ударяющий скипетром в очаг, от чего побег растительности распространяются по всей микенской земле (El., 418–425).

В этом сновидении тоже есть опора на Стесихора, но не в первой, а во второй его части, оно также воспринимается как тревожное, но нельзя не заметить, что фантастический элемент здесь сложнее, поскольку в сновидении Эсхила с действиями диссонирует лишь образ змеи, а рождение, пеленание, кормление, появление крови от укуса, все это ведь бывает и в реальности. Змея же – доказательство того, что Клитемнестре во сне открылась истина: рожденное ею существо представляет для неё угрозу. В появлении мертвого супруга в сновидении Софокла тоже нет ничего необычного, как и в его ударе в очаг, но совершенно необычно появление растительности от этого удара, и уж тем более – распространение этой растительности по всему краю. На смену символическому образу «Хоэфор» приходят символические действия, которыми выражен принципиально иной в сравнении с эсхилевским сновидением смысл. Аллюзиям со сном у Геродота, где Астиагу снится, как вся Азия покрылась виноградной лозой, выросшей из лона дочери его Манданы, и разного рода фрейдистским интерпретациям уделено достаточно внимания, но, уточняя смысл сна, они не объясняют ни его функции как элемента сюжета, ни его более сложного, чем у Эсхила, языка. У Геродота толкователи решили, что согласно сну Астиага сын Манданы будет царствовать вместо него [7,

с. 307], следовательно, это сон *о власти*, у Софокла этот мотив усиливается еще и *скипетром*. Таким образом, из контаминации стесихоровской и геродотовской версий, а, возможно, из источника, нам неизвестного, сон у Софокла – манифестация сокрушительной власти потомков Агамемнона, что афинской публике, знакомой с мифом об Атридах, в общем, было известно, и в этом смысле в сновидении «Электры» как будто нет новизны: «Что касается зловещего сна Клитемнестры, который в «Хозфорах» служил для Ореста еще одним благоприятным предзнаменованием, то в «Электре» он является *только средством* (выделено нами – Т.Т.) для того, чтобы посланная с возлияниями дочь Агамемнона обнаружила на могиле прядь волос и сделала вывод (который тут же будет отвергнут как несостоятельный) о возвращении Ореста [8, с. 31]

Действительно, этот сон для сновидца *менее опасен*, так как витальной угрозы здесь нет, как, нет её, кстати, и в сновидении Астиага. Есть угроза дому, возможно, Эгисфу, (очаг ведь может символизировать супруга!), но это еще не *витальная* угроза, так что порождение ли это бессознательного софокловской героини или сон этот послан свыше, смысл его одинаков – он сулит власть потомкам скипетродержца, действия которого указывают не на смерть, а на жизненные силы, рост, движение, поэтому сюжет этого сна, где побеги лозы покрывают ВСЮ микенскую землю, фантастичнее чем у Эсхила.

И онейротоп [9, с. 387–388] в «Электре» по совокупности строк тоже сложнее, чем в «Хозфорах», и высказываются по поводу сна уже не три персонажа, как у Эсхила, а четыре, и самих действий сновидца в связи с его сновидением тоже больше, они уже не ограничиваются могилкой Агамемнона, а сопровождаются и другими ритуалами, например, молитвами Гелиосу и Аполлону. Не удивительно, что сон с более сложным, более латентным содержанием, где показаны не только символические образы, но и символические действия, с более развитой предикативной группой, оказывается в большей мере связанным с драматургической задачей трагедии [10, с. 385]. Интересно, что в финальной части онейротоп Клитемнестра обращается с молитвой к Аполлону, прося его не исполнять этот сон, если он для неё неблагоприятен, и исполнить, если он ей на пользу (El., 646–647); важное отличие от сна Астиага, где никакого благоприятного сценария предложено не было. По существу, в словах Клитемнестры, поскольку присутствие дочери не позволяет ей высказаться открыто, содержится скрытая интерпретация сновидения, что следует уже из эпитетов, которыми персонажи наделяют сон. Интересно, что Хрисофемиды воспринимает его сон как «страшный», Электра – как «ужасный», хор – как «удивительный», Клитемнестра же – как «двойкий, двойной». То есть как сон с

двойным смыслом, амбивалентный. Что это значит? В чем может заключаться этот «второй смысл»? Очевидно, в том, что власть может достаться детям Эгисфа, который у Софокла становится главным преследователем дочери Агамемнона, отдавая приказ поместить её в темницу, чтобы помешать контактам с Орестом. Единственный благоприятный момент для Электры – этот сон, ужасный для её матери, но посланный, как она считает, самим Агамемноном и дающий, следовательно, надежду его детям (Е1., 460). Клитемнестра тоже думает о детях, только о *других*, так что, в отличие от «Хоэфор», налицо конфликт в понимании сна персонажами, отчего драматический эффект его увеличивается. Например, Клитемнестра, понимая сон и как сигнал опасности, и в позитивном ключе, предпринимает не одно, а три ритуала: 1) шлет дары на могилу 2) совершает утреннюю молитву Гелиосу 3) дневную – Аполлону. Не дублируя утреннюю молитву, она просит божество с одной стороны, отвратить сон, если он сулит ей беду, с другой, – *исполнить* его, если он ей на благо. В случае со сном Астиага двойного толкования не было, так что попытки с его помощью расшифровать значение сна Клитемнестры результатов не дадут, понять смысл сна в трагедии можно только с помощью самой же трагедии, где все иначе, чем в трагедии Эсхила, что акцентируется и иными элементами сюжетосложения. У Эсхила Клитемнестра смысл сновидения понимает однозначно, потому что его можно понять только так, как она и Орест его поняли, у Софокла же она усматривает в нём и второй смысл: «потомки того, кто владеет скипетром, и не в сновидении, а НА МОМЕНТ сновидения, будут владеть Микенами». Агамемнон ведь не появляется со своим скипетром, он только *берет* скипетр, который в данный момент у Эгисфа! Следовательно, понять можно и так, что именно её детям от Эгисфа, а не от Агамемнона, суждена власть над Микенами! Это Алет и Эригона, о которых Софокл напишет несохранившуюся трагедию «Эригона», именно о них говорит Электра, упрекая мать в том, что, в отличие от законных детей, лишь они составляют предмет её забот (Е1., 590).

Таким образом, фантастические действия в сновидении Клитемнестры должны ответить на вопрос, смогут ли эти дети, кроме любви матери, наследовать и её власть, и согласно второму смыслу, это как раз возможно. Однако есть ли у сновидения на самом деле этот второй смысл, действительно ли так амбивалентно его содержание, и можно ли его прочесть как благоприятное для сновидца?

Если этот второй смысл *изначально заложен* в сновидении, то почему никто, ни хор, ни Электра, ни Хрисофемида, этого не заметили, увидев лишь один смысл – в пользу детей Агамемнона? Очевидно, потому, что Клитемнестра, толкуя сон в благоприятном для себя ключе, фальсифици-

рует его смысл, наделяя выгодным для себя значением, которого на самом деле там нет. Этот смысл *был бы* возможен, но только в случае, *если бы второй владелец скипетра, то есть Эгисф, обладал бы им по праву*. То есть если бы некто осуществлял действия с предметом, принадлежащим другому владельцу, но на момент сновидения владел бы этим предметом на законном основании, то все события *могли бы трактоваться* в пользу этого последнего владельца. А события, где от скипетра идут растущие побегии, заполняющие собой Микены, пусть и фантастичны, но благоприятны! Вопрос лишь в том, для кого.

Иными словами, в случае легитимного владения Эгисфа скипетром Агамемнона благоприятная интерпретация сна была бы возможна. Но только не в контексте трагических событий в доме Атридов, которые Клитемнестра и Электра тем не менее понимают по-разному: в отличие от дочери, понимающей смерть отца как преступление, мать стремится доказать правомерность убийства Агамемнона как акта законного и необходимого возмездия. Ведь если это так, то не только они с Эгисфом – законные наследники, и их дети – тоже! Недаром она говорит и о доме Атридов и о скипетре, которым должна владеть по праву (El., 650), и ту логику, которую она применяет к убийству Агамемнона, она применяет и к своему сну, поскольку главный вопрос, который её волнует – это сохранение власти. Для Эсхилосской Клитемнестры такого вопроса не было, поскольку вместе с возмездием она теряла и жизнь, и власть. Но у нее и других детей, кроме детей Агамемнона, тоже не было. В софокловской версии они есть, именно их существованием объясняется и неприкрытая ненависть матери к Электре, и отсутствие скорби при известии о гибели Ореста в Дельфах. Как ни страшилась эсхилосская Клитемнестра мести Ореста, другого сына у неё не было, поэтому его мнимая смерть вызывает у неё смешанные чувства, и радость побеждает лишь потому, что гибель Ореста оберегает ее от мщения. Не случайно в софокловской версии не Клитемнестра, как у Эсхила, а именно Электра спасала Ореста, передавая его Строфию на воспитание, следовательно, уже тогда сын предметом забот матери не был. Для софокловской Клитемнестры гибель Ореста – не только безнаказанность преступления, но и безнаказанная власть, не только её, но и их с Эгисфом детей, и она при всем своём лицемерии не способна скрыть радости от такого печального известия, как гибель сына, так как лишь смерть Ореста может обеспечить властью её детей от Эгисфа. Драматизм ситуации усиливается и тем, что Электра о содержании сна Клитемнестры знает, но та не знает, что она знает, поэтому смысл слов матери ей понятен, не случайно именно в трагедиях Софокла так велика нагрузка на роль актера «без

слов», который понимает, но ничего не говорит о своём понимании, как это делает и Иокаста в «Эдипе- Царе» [11, с. 142].

И не случайно среди лейтмотивов этой трагедии выделяется мотив зрения, видения [12, с. 229], поэтому кто из героев как понимает сон, связано с тем, кто из них и как понимает истину. Точнее, наоборот, кто как понимает истину, тот именно так, а не иначе, понимает и сон. С одной стороны, сновидение в трагедии определено традицией, с другой – двойственный, двуличный характер героини Софокла акцентируется не только ее аргументацией в споре, где позиции матери и дочери сталкиваются наиболее откровенно и непримиримо, но и тем, как она понимает свой фантастический сон. Точнее, как она его *не* понимает. Эсхилловская Клитемнестра просила секиру, чтобы отражать удары мстителей, но смерти для сына у бога она всё же не просила. Это, хотя и в завуалированной форме, делает Клитемнестра у Софокла, потому что только так другие её дети смогут наследовать власть, и если сон сулит власть её сыну от Агамемнона, надо, чтобы этого сына не было. Таким образом, хотя в сновидении «Электры» нет угрозы для жизни сновидца, в его трактовке сновидцем содержится угроза жизни для того, в ком сновидец видит угрозу для себя. В случае с Астиагом, который, узнав о толковании сна, отдал приказ умертвить внука, толковали всё-таки другие, а поскольку Клитемнестре отдать такой приказ некому, ей остаётся лишь молить об этом бога. Молиться в присутствии дочери о том, чтобы бог послал смерть сыну – вот где обоснование «жестоких» слов «безжалостной» Электры, обращенных к Оресту, наносящему удары матери: «Коль ты силен, еще раз!». Эсхилловского Ореста окончательно убедило в необходимости возмездия содержание сна Клитемнестры, софокловскую Электру – такая интерпретация этого сна матерью, которая обрекала на смерть её брата. Подобная интерпретация возможна лишь потому, что в сновидении реализован пусть и менее страшный, но более фантастический сюжет, так как во времена Софокла проблема легитимности власти, полученной путем преступления, имела большее значение, чем для Эсхила. Пусть в «Электре» и нет прямых откликов на современность, это не означает, что там нет никаких откликов, и хотя сон здесь менее страшен, более страшной выглядит сама история²: в трагедии Эсхила сын по велению Аполлона карает мать, в трагедии Софокла мать в молитве тому же Аполлону обрекает на смерть сына. Фактически, задолго до Артемидора и до авторов других сонников [14] в трагедии Софокла показано, что для верной интерпретации сна *знания только его содержания недостаточно*. Для истинного понимания сна необходим контекст, знание всей жизненной ситуации. А при всем сходстве сюжета та, что изображена в «Электре», отличается от той, что имела место в

«Хоэфорах». Поэтому так отличаются и сны, и восприятие их персонажами, и роль снов среди элементов сюжетосложения. И даже если бы в тексте трагедий сами сны не сохранились, на основании того, что о них сказано, можно было бы восстановить если не их содержание, то смысл, так как одну героиню тревожит угроза для её жизни, другую – еще и для её власти. Не случайно М.Л. Гаспаров включил мотив сновидения в описание сюжетосложения «Электры» Софокла, [15, с. 147] что вряд ли было бы возможным, если бы он не считал роль этого сна как элемента сюжета значительной. Следует добавить, что само это – результат того, что в сравнении с Эсхилом, существенно усложнилась и увеличилась в роль фантастического, что кардинально изменило содержание сна.

Примечания

1. Сестра Хрисофемиды – инновация Софокла, поскольку отношение к Электре матери и Эгисфа здесь хуже, чем у Эсхила.
2. Не случайно Аристотель в «поэтике» останавливается на категории страшного, полагая, что она нуждается в исследовании [13, с. 38]

Список литературы

1. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе: на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана. М.: 2008. 356 с.
2. Devereux G. Dreams in Greek Tragedy. Berkeley.: Univ of Calif. Press, 1976. 364 P.
3. Доддс Е.Р. Греки и иррациональное. М.; СПб.: Алетейя, 2000. 316 с.
4. Нодье Ш. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1980. С. 407–412
5. Гусейнов Г.Ч. «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. 62 с.
6. Зелинский Ф.Ф. Орестея Стесихора // Софокл. Драмы. Пер. и комментарий Ф.Ф. Зелинского. Т. I. М.: 1914. С. 287–290 .
7. Зелинский Ф.Ф. Сон Клитемнестры // Софокл. Драмы. Пер. и комментарий Ф.Ф. Зелинского. Т. I. М.: 1914. С.308–310.
8. Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. М.: Высш. шк., 1990. 144 С.
9. Теперик Т.Ф. Онейротопика как элемент культуры: классика и архаика. // Культура в эпоху цивилизационного слома. Материалы Международной научной конференции. М.: РАН, 2001. С. 387–403.
10. Теперик Т.Ф. Мотив сновидения в структуре трагедии. М.: НЛЮ, 2012. № 112. С. 385–386.
11. Ярхо В.Н. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла. О некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии. // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 126–149.

12. Теперик Т.Ф. Роль сновидения в "Электре" Софокла // *Studia Linguistica*. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014. Т. 8. С. 226–230.

13. Аристотель. Поэтика. Пер. с Древнегреческого Аппельрота // Аристотель. Поэтика. Риторика. О душе. М.: Мир книги, 2009. С. 21–65.

14. Нахов И.М. «Онейрокритика» Артемидора Далдианского- историко-культурный памятник поздней античности// *Живое наследие античности. Вопросы классической филологии*, №IX. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 189–102.

15. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // *Новое в современной классической филологии* М.: Наука, 1979. С.126–166.

FANTASY CONTENT IN DREAMS OF CLASSICAL ANTIQUITY: EPOS AND TRAGEDY

T.F. Teperik

The goal of the article is to expose the function of a dream in a tragedy's plot historical development – as fantastic elements, contained in dreams, became more sophisticated. If in Epic dreams the importance of their fantastic content steadily grew with the development of Epos as a genre, in a Tragedy fantastic elements, which originally are present in a dream plot and exist there from the beginning both in their most and least complicated versions – serve, especially in their more sophisticated variants, as a tool to solve purely theatrical tasks. Because the task of interpreting such dreams is never unambiguous, the way the personage interprets them helps to reveal more personality features of a tragedy's hero.

Keywords: dream, epos, tragedy, plot, function, fantastic, genre.

1.2. О ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ИСТОКАХ ФРАНЦУЗСКИХ БИБЛЕЙСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ, СОДЕРЖАЩИХ ЛЕКСЕМЫ COEUR И ROITRINE

© *A.B. Верещагина*

В данном исследовании рассматриваются библеизмы, содержащие лексемы *coeur* и *roitrine* во французском языке. Цель – проанализировать ключевые моменты текста Священного Писания, или контексты, которые послужили основой французских библеизмов. Для проведения исследования привлекаются следующие приемы – сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Исследована продуктивность и частотность этих библеизмов и более подробно на уровне библейского текста рассмотрены наиболее продуктивные из них. Предпринята попытка объяснить истоки различий в представленности библеизмов, содержащих *coeur* и *roitrine* во французском и русском языках. В качестве вывода можно отметить, что в очередной раз удалось просле-

дить, что французский язык удивительным образом в достаточно полном объёме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии.

Ключевые слова: Библия, библеизм, французский язык, древнегреческий язык, сердце, грудь, греко-латино-еврейский код Библии.

Мы уже затрагивали в предыдущих публикациях проблему библейских мотивов и выражений во французском языке, которые составляют особый пласт языка и отражают греко-латино-еврейский код Библии, и в частности мы касались особенностей соматической лексики. Однако еще остались неисследованные нами вопросы, касающиеся данной тематики.

В данном исследовании мы коснемся совершенно нового, еще не описанного нами материала. Следует подчеркнуть, что среди 20 лексем, относящихся к соматической лексике во французском языке, важное место занимает лексема *coeur* «сердце», а также *poitrine* «грудь» в качестве локализации *coeur* «сердца». Рассмотрим особенности этих лексем на материале словаря библеизмов французского языка [1].

Что касается продуктивности данных лексем, то следует отметить, что лексема *coeur* относится к наиболее продуктивным лексемам (5 и более различных библеизмов) французского языка. На ней в первую очередь мы и остановимся более подробно.

Во-первых, согласно Священному Писанию «сердце» является главным органом человека, так как через него человек может общаться с Богом, например, в Первом послании к коринфянам (3, 4–5):

οὐδὲν γὰρ ἑμαυτῷ σύνοιδα, ἀλλ' οὐκ ἐν τούτῳ δεδικαίωμαι, ὁ δὲ ἀνακρίνων με κύριός ἐστιν. ὥστε μὴ πρὸ καιροῦ τι κρίνετε ἕως ἂν ἔλθῃ ὁ κύριος, ὃς καὶ φωτίσει τὰ κρυπτάτου σκοτούς καὶ φανερώσει τὰς βουλὰς **τῶν καρδιῶν**; καὶ τότε ὁ ἔπαινος γενήσεται ἐκάστῳ ἀπὸ τοῦ θεοῦ [2, с. 516].

То есть: «Ибо я не ничего за собой не знаю, но не этим я оправдан, Судящий же меня есть Господь. Поэтому не судите вовсе прежде времени, доколе не придет Господь, Который и осветит скрытое во тьме и обнаружит намерения **сердец**; и тогда похвала будет каждому от Бога» [2, с. 517].

Ведь в нем, «сердце», заключен его характер, его «внутреннее я». Так, в Евангелии от Матфея 15, 19 мы читаем:

ἐκ γὰρ τῆς καρδίας ἐξέρχονται διαλογισμοὶ ποιηροί, φονοί, μοιχεῖαι, πορνείαι, κλοπαί, ψευδομαρτυρίαι, βλασφημῖαι [2, с. 58].

В переводе на русский язык: «Ибо **из сердца** исходят злые мысли, убийства, прелюбодеяния, кражи, лжесвидетельства, хулы» [2, с. 59].

Сердце в Священном Писании описывается очень разнообразно, так как у различных людей оно разное и даже различается у одного и того же

человека в разные моменты жизни. В первую очередь оно является средоточием различных эмоций.

Так, сердце может быть joyeux «веселое», что происходит, например, из Притчи Соломона (15, 13):

καρδίας εὐφραينوμένης πρόσωπον θάλλει, ἐν δὲ λύπαις οὕσης σκυθρωπάζει [3, с. 208].

В переводе на русский язык: «**Веселое сердце** делает лицо веселым, а при сердечной скорби дух унывает» [4, с. 659].

Иногда оно бывает pur «чистым», как в Евангелии от Матфея: μακαριοὶ οἱ **καθαροὶ τῇ καρδίᾳ**, ὅτι αὐτοὶ τὸν θεὸν ὄψονται [2, с. 20]. В переводе означает: «Блаженны **чистые сердце**, ибо они увидят Бога» [2, с. 21].

Встречается также описание сердец dévoué et rebelle «буйных и развращенных» жителей Иерусалима, например, в Книге пророка Иеремии (5, 23–24):

τῷ δὲ λαῷ τούτῳ ἐγενήθη **καρδία ἀνήκοος καὶ ἀπειθής**, καὶ ἐξέκλιναν καὶ ἀπήλθοσαν.
καὶ οὐκ εἶπον ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῶν Φοβηθῶμεν δὴ κύριον τὸν θεὸν ἡμῶν τὸν δίδόντα ἡμῖν ἕτερον πρόμιον καὶ ὄψιμον κατὰ καιρὸν πληρώσεως προστάγματος θερισμοῦ καὶ ἐφύλαξεν ἡμῖν [3, с. 665].

Сравним: «А у народа сего **сердце буйное и мятежное**; они отступили и пошли; И не сказали в сердце своем: «Убоимся Господа Бога нашего, который дает нам дождь ранний и поздний в свое время, хранит для нас седмицы, назначенные для жатвы»» [4, с. 749].

Во Второзаконии (15, 7–8) описывается сердце endureci «ожесточенное»:

Ἐὰν δὲ γένηται ἐν σοὶ ἐνδεής τῶν ἀδελφῶν σου ἐν μιᾷ τῶν πόλεων σου ἐν τῇ γῆ, ἣ κύριος ὁ θεός σου δίδωσίν σοι, **οὐκ ἀποστέρξεις τὴν καρδίαν σου** οὐδ' οὐ μὴ συσφίγξης τὴν χεῖρά σου ἀπὸ τοῦ ἀδελφοῦ σου τοῦ ἐπιδεομένου. ἀνοίγων ἀνοίξεις τὰς χεῖράς σου αὐτῷ, δάνειον δανείεις αὐτῷ ὅσον ἐπιδέεται, καθ' ὅσον ἐνδεεῖται [5, с. 315].

В переводе на русский язык: «Если же будет у тебя нищий кто-либо из братьев твоих, в одном из жилищ твоих, на земле твоей, которую Господь, Бог твой, дает тебе, но **не ожесточи сердца твоего** и не сожми руки твоей пред нищим братом твоим, Но открой ему руку твою и дай ему взаймы, смотря по его нужде, в чем он нуждается» [4, с. 219].

В Деянии Апостолов (28, 27) говорится об «огрубевшем» сердце, то есть во французском варианте – épaissi:

ἐπαχύνθη γὰρ ἡ καρδία τοῦ λαοῦ τούτου καὶ τοῖς ὡσιν βαρέως ἤκουσαν καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῶν ἐκάμμυσαν. μήποτε ἴδωσιν τοῖς ὀφθαλμοῖς καὶ τοῖς ὡσιν ἀκούσωσιν καὶ τῇ καρδίᾳ συνῶσιν καὶ ἐπιστρέψωσιν, καὶ ἰάσομαι αὐτούς [2, с. 466].

Сравним: «Ибо **ожирело сердце** народа этого, и ушами они едва слышат, и глаза свои они закрыли, чтобы не увидеть глазами и ушами не услышать и сердцем не уразуметь и не обратиться. И Я исцелю их» [2, с. 467].

Кроме того, в Книге пророка Иеремии (4,4) встречается сердце «грешное, необрезанное», то есть по-французски *incircconcis*:

περιτμήθητε τὴν σκληροκαρδίαν ὑμῶν,
ἄνδρες Ιουδα καὶ οἱ κατοικοῦντες Ιερουσαλημ, μὴ ἐξέλθῃ ὡς πῦρ ὁ θυμὸς μου καὶ ἐκκαυθήσεται, καὶ οὐκ ἔσται ὁ σβέσων ἀπὸ προσώπου ποιηρίας ἐπιτηδευμάτων ὑμῶν [3, с. 662].

В переводе на русский язык: «**Обрежьте себя для Господа и снимите крайнюю плоть с сердца вашего**, мужи Иуды и жители Иерусалима, чтобы гнев Мой не открылся, как огонь, и не воспылал неугасимо по причине злых наклонностей ваших» [4, с. 746–747].

Истоки представлений о «надменном» сердце (*gonflé, enflé, hautain*) мы обнаруживаем в Притчах Соломона (21, 4):

μεγαλόφρων ἐφ' ὕβρει **θρασκευάρδιος**, λαμπτήρ δὲ ἀσεβῶν ἁμαρτία [3, 217].

Сравним: «Гордость очей и **надменность сердца**, отличающие нечестивых, – грех» [4, с. 663].

Наконец, «трепещущееся» сердце (т.е. *mon coeur palpite*) можно отыскать в Псалмах (54, 5–6):

ἡ καρδία μου ἐταράχθη ἐν ἐμοί, καὶ δειλία θανάτου ἐπέπεσεν ἐπ' ἐμέ. φόβος καὶ τρόμος ἦλθεν ἐπ' ἐμέ, καὶ ἐκάλυψέν με σκότος [3, с. 56].

То есть: «**Сердце мое трепещет** во мне, и смертные ужасы напали на меня; страх и трепет нашел на меня, и ужас обьял меня» [4, с. 602].

Таким образом, следует отметить, что многие устойчивые словосочетания как в русском, так и во французском языке берут свое начало из Библии и доносят до нас библейскую картину мира в современном языке. Отметим, например, в русской традиции – фразеологизмы типа («чует мое сердце, что...»), «...ну, прямо, сердце радуется», «сердцу не прикажешь» и т.д.), а во французской – характеристики сердца типа (*de cire, de lion, de poule, tout neuf, dur, sec* и т.д.), а также устойчивые сочетания типа (*avoir le coeur à, écouter son coeur, briser le coeur, gagner le coeur* и т.д.) [1, с. 80].

В Библии также зафиксировано представление о сердце как «средоточии мысли» (*tu soumets ton coeur à la raison*), например, в Притчах Соломона (2, 1–5):

Υἱέ, ἐὰν δεξάμενος ῥῆσιν ἐμῆς ἐντολῆς κρίψῃς παρὰ σεαυτῷ, ὑπακούσεται σοφίας τὸ οὖς σου, καὶ παραβαλεῖς **καρδίαν σου εἰς σύνεσιν**, παραβαλεῖς δὲ αὐτὴν ἐπὶ νουθέτησιν τῷ υἱῷ σου ... τότε συνήσεις φόβον κυρίου καὶ ἐπίγνωσιν θεοῦ εὐρήσεις [3, с. 185].

В переводе на русский язык: «Сын мой! Если ты примешь слова мои и сохранишь при себе заповеди мои, так что ухо твое сделаешь внимательным к мудрости и наклонишь **сердце твое к размышлению** ... то уразумеешь страх Господень и найдешь познание о Боге» [4, с. 649].

В том числе в сердце могут оформляться проекты на будущее (*nombreux les projets dans le coeur humain*), например, в Притчах Соломона (19, 21):

πολλοὶ λογισμοὶ ἐν καρδίᾳ ἀνδρός, ἡ δὲ βουλή τοῦ κυρίου εἰς τὸν αἰῶνα μένει [3, с. 215].

То есть: «**Много замыслов в сердце человека**, но состоится только определенное Господом [4, с. 662].

В нем также человек обладает установлениями о миропорядке, как явствует из Послания к Евреям (10, 16–17):

Αὕτη ἡ διαθήκη ἦν διαθήσομαι πρὸς αὐτοὺς μετὰ τὰς ἡμέρας ἐκεῖνας, λέγει κύριος. **δίδους νόμους μου ἐπὶ καρδίας** αὐτῶν καὶ ἐπὶ τὴν διάνοιαν αὐτῶν ἐπιγράψω αὐτοὺς, καὶ τῶν ἁμαρτιῶν αὐτῶν οὐ μὴ μνησθήσομαι ἔτι [2, с. 678–679].

В переводе на русский язык означает: «Этот завет, который Я заключу с ними, после дней тех, говорит Господь; **вложу законы Мои в сердца** их, и в мыслях их напишу их, и грехов их и беззаконий их не вспомню более» [2, с. 680–681].

Кроме того, лексема *coeur* «сердце» послужила основой для образования следующих библеизмов.

Это, например, *coeur de pierre* «черствое, каменное сердце», которое обозначает немилосердного и бездушного человека и происходит из Книги пророка Иезекииля (36, 25–26):

καὶ ῥανῶ ἐφ' ὑμᾶς ὕδωρ καθαρόν, καὶ καθαρισθήσεσθε ἀπὸ πασῶν τῶν ἀκαθαρσιῶν ὑμῶν καὶ ἀπὸ πάντων τῶν εἰδώλων ὑμῶν, καὶ καθαρῶ ὑμᾶς. καὶ δώσω ὑμῖν καρδίαν καινὴν καὶ πνεῦμα καινὸν δώσω ἐν ὑμῖν ἀφελῶ **τὴν καρδίαν τὴν λιθίνην** ἐκ τῆς σαρκὸς ὑμῶν καὶ δώσω ὑμῖν καρδίαν σαρκίνην [3, с. 837].

Сравним: «И окроплю вас чистою водою, и вы очиститесь от скверн ваших, и от всех идолов ваших очищу вас. И дам вам сердце новое, и дух новый дам вам; и возьму из плоти вашей **сердце каменное**, и дам вам сердце плотяное» [4, с. 852].

Следует отметить, что в русской традиции можно также встретить библейское выражение «черствое или каменное сердце».

Рассмотрим также выражение *coeur double* «лицемер, притворщик», которое происходит из Книги пророка Осии (10, 2), где о народе Израиля говорится:

ἐμέρισαν καρδίας αὐτῶν, νῦν ἀφανισθήσονται. αὐτὸς κατασκέψει τὰ θυσιαστήρια αὐτῶν, τλαιπωρήσουσιν αἱ στῆλαι αὐτῶν [3, 498].

То есть: «**Разделилось сердце их**, за то они и будут наказаны. Он разрушит их, сокрушит кумиры их» [4, с. 892].

Перейдем к библеизму *sonder (scruter) les coeurs et les reins* «испытывать сердца и утробы», что означает «выискивать или знать тайные мотивы кого-либо, быть пронизательным». Он восходит к Псалму (7, 10): *συντελεσθήτω δὴ πονηρία ἁμαρτωλῶν, καὶ κατευθυνεῖς δίκαιον. ἐτάζων καρδίας καὶ νεφροῦς ὁ θεός* [3, с. 5–6].

В переводе на русский язык: «Да прекратится злоба нечестивых, а праведника подкрепи, ибо Ты **испытываешь сердца и утробы**, праведный Боже!» [4, с. 581].

В данном случае имеется в виду, что только Бог может проникнуть целиком, исследовать полностью личность человека.

Можно отметить еще одно выражение – *à coeur ouvert* «с открытым сердцем», то есть «искренно, без утайки», восходящее ко 2 Посланию к коринфянам (6, 11–13):

Τὸ στόμα ἡμῶν ἀνέωγεν πρὸς ὑμᾶς, Κορίνθιοι, ἡ καρδία ἡμῶν πεπλάτυνται. οὐ στενοχωρεῖσθαι ἐν ἡμῖν, στενοχωρεῖσθε δὲ ἐν τοῖς σπλαγχοῖς ὑμῶν. τὴν δὲ αὐτὴν ἀντιμισθίαν, ὡς τέκνοις λέγω, πλατύνθητε καὶ ὑμεῖς [2, с. 558].

То есть: «Уста ваши отверсты к вам, Коринфяне; **сердце наше широко открыто**. Вам не тесно в нас, но внутри вас вам тесно. Отвечайте мне тем же, говорю как детям: будьте открыты и вы» [2, с. 559].

Подобное библейское выражение «с открытым сердцем» зафиксировано и в русской традиции.

Перейдем к французскому выражению *parler d'abondance de coeur* «говорить изливая душу, откровенно, от избытка чувств», а также *d' (avec) abondance de coeur* «с полной откровенностью, в порыве откровенности, от избытка чувств».

Оно восходит к Евангелию от Матфея (12, 33–34):
Ἦ ποιήσατε τὸ δένδρον καλὸν καὶ τὸν καρπὸν αὐτοῦ καλόν, ἢ ποιήσατε τὸ δένδρον σαπρὸν καὶ τὸν καρπὸν αὐτοῦ σαπρὸν. ἐκ γὰρ τοῦ καρποῦ τὸ δένδρον γινώσκειται. γεννήματα ἐχιδνῶν, πῶς δύνασθε ἀγαθὰ λαλεῖν πονηροὶ ὄντες; ἐκ γὰρ τοῦ περισσεύματος τῆς καρδίας τὸ στόμα λαλεῖ [2, с. 46].

В переводе на русский язык означает: «Или назовите дерево добрым и плод его добрым, или назовите дерево плохим и плод его плохим; ведь по плоду познается дерево. Отродье змеиное, как можете вы говорить доброе, будучи злы? Ибо **от избытка сердца** говорят уста» [2, с. 47]. Во француз-

ском варианте: «C'est du trop-plein (d'abondance) du coeur que la bouche parle» [1, с. 81].

Наконец, хотелось бы остановиться на библейском выражении во французском языке – baume sur les (la) plaie(s) (dans le coeur) «бальзам на рану (сердце)», а также mettre (verser) du baume sur les plaies (dans le coeur). Подобное выражение – «бальзам на рану (сердце)» можно обнаружить и в русском языке. Дело в том, что смола дерева издревле употреблялась в качестве компонента бальзамов и мазей.

Происходит данный библеизм из французского перевода Книги пророка Иеремии (51, 8–9): «Mais brusquement Babylone tombe et se casse. – Lamentez-vous sur elle, appliquez du baume sur ses plaies; peut-être guérira-t-elle» [1, с. 51–52].

То есть: «Внезапно пал Вавилон и разбился; рыдайте о нем, возьмите бальзамы для раны его: может быть, он исцелет» [4, с. 802].

А также из Книги пророка Иеремии (8, 21–22): ἐπὶ συντριμμάτι θυγατρὸς λαοῦ μου ἐσκοτώθην, ἀπορία κατ᾽σχυσάν με ὡδίνες ὡς τικτούσης. μὴ ῥητίνη οὐκ ἔστιν ἐν Γαλααδ, ἢ ἰατρὸς οὐκ ἔστιν ἐκεῖ; διὰ τί οὐκ ἀνέβη ἰασις θυγατρὸς λαοῦ μου; [3, с. 671].

В переводе на русский язык: «О сокрушении дочери народа моего я сокрушаюсь, хожу мрачен. Ужас объял меня. Разве нет бальзама в Галааде? Разве нет там врача? Отчего же нет исцеления дочери народа моего?» [4, с. 753].

Что касается лексемы poitrine «грудь», то во французском языке зафиксировано одно библейское выражение se frapper la poitrine «сокрушаться и каяться, признавая свою вину». Собственно покаянные слова священника в начале католической мессы («Confiteor») сопровождаются троекратным биением в грудь.

В русской традиции выражение «бить себя в грудь» имеет несколько другое значение – «доказывать что-либо».

Что касается истоков данного библеизма, то их можно проследить, например, в Новом Завете – в Евангелии от Луки (18, 13):

ὁ δὲ τελῶνης μακρόθεν ἑστὼς οὐκ ἤθελεν οὐδὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπάραι εἰς τὸν οὐρανόν, ἀλλ' ἔτυπεν τὸ στήθος αὐτοῦ λέγων, Ὁ θεὸς ἰλάσθητί μοι τῷ ἁμαρτωλῷ [2, с. 254].

В переводе на русский язык: «Мытарь же, стоя вдали, не смел даже глаз поднять на небо, но **бил себя в грудь** и говорил: «Боже, будь милостив ко мне, грешнику» [2, с. 255].

Сравним: «Il se frappait la poitrine en disant: «O Dieu, prend pitié du pécheur que je suis» [1, с. 239].

В Ветхом Завете также можно зафиксировать некие параллели с данным библеизмом. Известно, что пророк Исайя увещевал народ, пугая тем, что они будут утрачены божественным гневом. Например, в Книге пророка Исайи (32, 9–12) о запустении и восстановлении Израиля говорится: Γυναῖκες πλούσιαι, ἀνάστητε καὶ ἀκούσατε τῆς φωνῆς μου, θυγατέρες ἐν ἔλπίδι, ἀκούσατε τοὺς λόγους μου. ἡμέρας ἐνιαυτοῦ μείαν ποιήσασθε ἐν ὀδύνῃ μετ' ἐλπίδος, ἀνήλωται ὁ τρίγητος πέπαυται ὁ σπόρος καὶ οὐκέτι μὴ ἔλθῃ. ἔκστητε, λυπήθητε, αἱ πεποιθυῖαι, ἐκδύσασθε, γυμναὶ γένεσθε, περιζώσασθε σάκκους τὰς ὀσφύας. καὶ **ἐπὶ τῶν μαστῶν κόπτεσθε** ἀπὸ ἀγροῦ ἐπιθημήματος καὶ ἀμπέλου γενήματος [3, с. 608].

Сравним: «Женщины беспечные! Встаньте, послушайте голоса моего, дочери беззаботные. Приклоните слух к моим словам. Еще несколько дней сверх года, и ужаснитесь, беспечные! Ибо не будет обирания винограда, и время жатвы не настанет. Содрогнитесь, беззаботные! Ужаснитесь, беспечные! Сбросьте одежды, обнажитесь и перепояшьте чресла. **Будут бить себя в грудь** о прекрасных полях, о виноградной лозе плодовой» [4, с. 608].

Резюмируя наши исследования относительно двух французских лексем – *sœur* «сердце» и *poitrine* «грудь», необходимо подчеркнуть следующее. Из этих двух лексем лексема «сердце» является в высшей степени частотной, продуктивной, многогранной и базовой для образования различных библейских сочетаний и фразеологизмов как во французском, так и в русском языках, а также и в других европейских языках, имеющих отношение к христианской религии.

В качестве итога изучения нами французского материала следует отметить, что французский язык удивительным образом сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии. В то же время этот материал в значительной мере отличается от русской традиции, хотя и имеет некоторое сходство, что сопряжено с разными историческими и языковыми судьбами этих народов.

Список литературы

1. Жуковская Н.П. Библеизмы французского языка. Заимствования, фразеологизмы, цитаты, персонажи, аллюзии. Опыт французско-русского комментированного словаря терминов и выражений, имеющих библейский источник. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006. 384 с.
2. Новый Завет на греческом и русском языках. М.: Российское библейское общество, 2002. 800 с.
3. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 2 – 942 S.

4. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Ветхий Завет. 936 с.

5. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 1 – 1184 S.

ABOUT THE ANCIENT GREEK ORIGINS OF THE FRENCH BIBLICAL EXPRESSIONS THAT CONTAIN LEXEMES COEUR AND POITRINE

A. V. Vereschagina

This study examines the biblical texts containing the French lexemes coeur and poitrine. The aim is to analyze the key points of the text of the Holy Scripture, or the contexts that served as the basis of the French biblicisms. The following methods are used to conduct the research: comparative-historical method, system approach, as well as methods of linguistic and stylistic analysis. We investigated the productivity and the frequency of these biblicisms and in more detail at the level of the biblical text are considered the most productive of them. An attempt is made to explain the origins of differences in the representation of biblical expressions, containing coeur and poitrine in French and Russian. As a conclusion, it can be noted that once again it was possible to trace that the French language surprisingly fully preserved the national Greek-Latin-Jewish code of the Bible.

Keywords: Bible, biblicism, French, Greek, heart, chest, Greek-Latin-Jewish code.

1.3. «ПЕНТАМЕРОН» («СКАЗКА СКАЗОК») ДЖАМБАТТИСТЫ БАЗИЛЕ: У ИСТОКОВ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

© *И.К. Полуяхтова*

В разделе рассматривается сборник Джамбаттисты Базиле «Пентамерон» с точки зрения влияния на последующую традицию жанра литературной сказки, отдельные тексты сравниваются со сказками Л. Да Винчи. Анализируется художественная структура всего сборника, а также особенности поэтики отдельных сказок и некоторые ключевые образы.

Ключевые слова: Джамбаттиста Базиле, Пентамерон, сказка.

Флорентиец Америго Веспуччи первым высказал предположение, что недавно открытая страна, которую все называли Индией, на самом деле является совершенно новым континентом планеты Земля. Тогда этот новый континент получил название Америка, и никто не мог предполагать, что через триста лет этот континент превзойдет своими научно-техни-

ческими познаниями старую Европу и мало кто вспомнит, что словесное обозначение этому континенту дал именно соотечественник Данте Алигьери, совершившего великое путешествие по загробному царству. «Италия была страной, в которой эпоха Возрождения охватила целых три столетия: XIV, XV, XVI» [1, с. 15], – пишет Б.И. Пуришев, отмечая влияние итальянской культуры Возрождения на дальнейшее развитие культуры Европы, на определенную устойчивость этого культурного феномена. Наступает XVII век, отмеченный развитием математических наук, теперь Италия утрачивает свое первенство, не теряя его полностью, менее значительной становится лишь литература Италии, ее новые писатели менее известны: Джамбаттиста Марино, Алессандро Тассони, Томмазо Кампанелла (автор «Города Солнца») занимают в европейской словесности уже не самое первое место, а замечательный прозаик и поэт Джамбаттиста Базиле остается лишь достоянием узкого круга читателей Неаполитанского королевства, в сущности, уже подчиненного могущественной в те времена Испании. Достаточно напомнить, что в советской литературоведческой науке Базиле забыт, в интересном и занимательном учебном пособии по литературе XVII века [2] Базиле не упомянут. Конечно, в Истории всемирной литературы [3], в четвертом томе, отведенном XVII столетию, Базиле посвящена интересная и научно убедительная статья И.Н. Голенищев-Кутузова.

Джамбаттиста Базиле родился в 1575 году в Джулиано, предместье Неаполя, он принадлежал к старожилам этого края, гордившимся тем, что когда-то они были первой греческой колонией в Италии, потому их иногда называли по-гречески «Василе». В молодые годы Базиле был военным, участвовал в сражениях под командованием венецианских военных сил, потом вернулся в Неаполь, где занимал немалые придворные должности, даже получил позднее титул графа. В Неаполе в те времена уже складывалось любимое всеми искусство – музыка, в семье Базиле все были музыкантами, его младшая сестра Андриенна (моложе его на 14 лет) была знаменита как певица во всей Италии. Именно она после смерти брата опубликовала его книгу сказок – «Пантамерон» (1632), определившую его статус в мировой литературе. Базиле при жизни писал стихи, дружил с поэтами Италии и даже Испании, он прилично владел испанским языком, на котором мог писать поэтические творения, хорошо знал и общетальянский язык (который он называл «тосканским»), но свою любимую прозаическую книгу сказок написал на неаполитанском диалекте, именно так ее напечатала его сестра. Позднее «Пентамерон» Базиле был переведен на общетальянский язык самим Бенедетто Кроче, философом и литературоведом XX столетия. На русском языке «Пантамерон» вышел лишь в 2016

году [4]. Эта оригинальная книга связывает традиции итальянского Возрождения («Декамерон»), XVII век с его маринизмом и эпоху романтизма. Об этой книге писали в своих предисловиях великие сказочники Шарль Перро и Август и Вильгельм Гриммы. Одним из первых Базиле ввел сказку как достойный жанр высокой литературы. «Это первая в истории европейской литературы книга народных волшебных сказок, литературно обработанных в стиле барокко, но барокко особого, во многом очень отличного от маринизма» [5]. Это утверждение И.Н. Голенищева-Кутузова не вызывает сомнений, много различных разновидностей сказки существует в литературном мире, этот жанр частично принадлежит к особой, детской форме искусства, но значение его шире. Одно можно сразу отметить: этот жанр не может принадлежать реализму, как не может принадлежать реалистической традиции научно-фантастическая литература. В сказке (как и в научной фантастике) вымысел определяет основу художественной структуры.

Базиле называл свою книгу «Сказка сказок» (*Le cunte de li cunt*), его произведение целиком основано на художественной структуре «Декамерона», обрамляющая вводная сказка, десять рассказчиц, последующее обсуждение рассказанного и общее умозаключение самого автора. У Базиле лишь одно отличие: после каждого дня приводится стихотворная эклога, диалог о специфике разыгранного представления. Боккаччо утверждал, что его увлекательные сюжеты ни в коем случае не вымышлены им, каждый из них существовал на самом деле, автор слышал эти сюжеты и готов поручиться за их подлинность. Но ведь у Боккаччо мало фантастических эпизодов, поэтому нетрудно принять за действительность все, им рассказанное. Фантастика в Декамероне фигурирует только в одной новелле, в истории Настаджо дельи Онести (8 новелла пятого дня). В сказках Базиле она всюду и всегда рядом с повседневностью.

Действующие лица в сказках «Пентамерона» – короли, принцы, купцы, горожане, крестьяне, разбойники, но рядом с ними орки; орки – непонятные существа, по виду похожие на человека, но одновременно людоеды, они, как правило, богаты, жестоки и любят сделать «поджарочку» из разумного человека. В сказках Базиле всегда присутствуют мыслящие и говорящие существа и животные: корни, собаки, кошки, даже муравьи, мир природы целен у Базиле. Его живые существа говорят и размышляют, иногда даром мысли наделены даже вещи, как туфелька в сказке о Золушке – сама бежит к девушке на диво всем присутствующим. В сказках Базиле присутствуют феи, чаще всего добрые духи, покровители всех обиженных судьбою, но иногда феи могут быть насмешницами. В одной из сказок они превращают дряхлую и безобразную старушку в юную красотку, вызывая

зависть ее ровесниц. Иногда появляется образ волшебного камня, способного творить чудеса, образ как будто подсказан сюжетом из «Тысячи и одной ночи» («Аладдин и волшебная лампа»). Но идея чудесного всегда окружена таинством, присутствием некоей великой силы, скрытой в самой природе, скрытой искры божественного в мире человека.

Печатные сказки появились в Италии в XVII веке, но сказки в рукописном варианте существовали раньше – в творчестве Леонардо да Винчи (1452–1519). Великий ученый скрывал свои притчи и сказки, они были опубликованы лишь в XX веке [6], но Базиле вполне мог быть осведомлен об этих творениях своего соотечественника по устному пересказу. В сказках Леонардо обретают голос явления природы – животные, растения, морские волны. В сущности сказки Леонардо – философские повести, такова, к примеру, духовная исповедь умирающего лебедя: «Его оперение было столь же прекрасно и белоснежно, как в далекие годы юности. Ему удалось пронести в незапятнанной чистоте свое одеяние через все жизненные невзгоды и испытания, через зной и стужу. Он готов был спокойно и достойно закончить свои дни» [7, с. 67]. А вот другая сказка «Бумага и чернила», которая вполне может сравниться с писаниями Базиле. Листок бумаги упрекает чернильцу, украсившую его письмена. Чернильница усовестила бумагу. «Не тужи! – ... И теперь ты уже не простой клочок бумаги, отныне ты хранишь мысль человека, и в этом прямое твоё назначение и великая ценность» [8, с. 16]. Леонардо умел в обычном домашнем предмете открыть историческую значимость. В сказках Базиле не раз встречается именно этот рисунок – написанное послание, которое становится роковым для персонажей сказки, которые не всегда грамотны, но умеют воспользоваться написанной информацией. Вспомним сказку Пушкина, где ткачиха с поварихой отправили на верную смерть царицу с новорожденным сыном. Но у Пушкина все закончилось полным благополучием, ибо счастливый конец повествования – эстетический закон сказки, ибо это жанр, в котором торжествует справедливость.

Сказки Базиле представляют волшебное рядом с повседневностью, в конечном итоге волшебное становится как бы метафорой неожиданного в человеческой судьбе, дающего веру в то, что улучшение всегда возможно. Вот «Петушинный камень» (первая сказка четвертого дня): бедный старец Минеко находит волшебный камень в голове своего петуха, и сразу камень превращает Минеко в юношу и богача. Находится коварный разбойник, который крадет волшебный камень, и тотчас Минеко вновь становится старым и нищим. В жизни сказочного героя у Базиле обязательно возникают жестокие страдания, долгие годы несчастный Минеко странствует, потом оказывается в царстве мышей, где находит друзей. Один из них не-

заметно прокрался в обиталище разбойника, хранившего дорогой перстень на пальце правой руки. Мышонок дождался момента, когда разбойник заснул, снял волшебный перстень и возвратил его Минеко, который сразу превратился в юного красавца, а вора-разбойника тут же превратил в осла, на котором верхом возвратился в свой королевский дворец. Стоит отметить, что месть Минеко относительно добрая, он не лишает разбойника жизни, отнимая у него только право называться человеком. Только одна сказка Базиле имеет трагический финал – «Светлый лик» (сказка третья третьего дня). Принцесса Ренца полюбила принца Чечьо. Мать Чечьо не была волшебницей, но ее заклятье оказалось решающим. Едва Чечьо встретил и поцеловал свою мать, он позабыл Ренцу и согласился жениться на той, что выбрала его мать. Ренца, переодетая мужчиной, появляется на свадьбе Чечьо, потом по его приглашению спит в одной комнате с молодоженами и даже беседует с Чечьо. Появляется комический момент с трагическим исходом. Новобрачная прерывает беседу своего супруга с Ренцой: «Вы мне всю задницу надорвали с этим Светлым Ликом» [4, с. 289]. Стоит напомнить, что самый стиль повествования в сказках Базиле, основанный на просторечии, очень тяготеет к комическому. Сюжет сказки завершается гибелью влюбленных: Ренца умирает, пораженная изменой любимого, а Чечьо, вспомнив о своей жестокой вине, убивает сам себя: любовь торжествует, но любящие гибнут.

В этой сказке как будто и нет ничего волшебного, неразгаданной становится лишь тайна психологическая, как мог Чечьо не узнать любимую, изменить «памяти сердца»? Подобный сюжет встречается в нескольких сказках Базиле, тема невольной измены чаще всего разрешается мирным соглашением, герой отдает предпочтение своей первой возлюбленной, при этом никто не страдает, даже новообращенная невеста, которую попросту прогоняют. Такова ситуация в сказке «Голубка» (седьмая сказка второго дня). Девушка по имени Золотая Куделька сопровождает принца, оказавшись на его свадьбе с другой. Золотая Куделька обращается к жениху с упреком: «Вот бедняжка думала испечь вместе с тобой пиццу, а теперь забавляется тем, что лапшу режет» [4, с. 377]. Принц всей душой рад возвратиться к первой возлюбленной, все его родные одобряют это намерие, а невеста охотно прощает недавнего жениха, ибо сама еще сомневалась в разумности этого брака. Очень характерно для Базиле употребление «кухонной лексики» в любовных признаниях. Выражение «приготовить вместе пиццу» в неаполитанском говоре обозначает «создать ребенка». Свадебный конец у итальянского сказочника – всегда утверждение возможности счастья и справедливости, тема невольной измены принца представлена как будто невольной, его раскаяние и восстановленная верность дается

как преодоление злого волшебства, подобно тому, как это решается в балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро» (1877). Психологическая вина сказочного героя не прощается автором в том случае, если она идет от собственного характера, и это прежде всего зависть и отсутствие сострадания, неблагодарность. Так, в сказке «Кальюзю» (сказка 4, день 2), бедняк Кальюзю становится богачом, но забывает, что обязан своим благополучием своей умной и преданной кошке, при этом кошка не обладала никакими волшебными свойствами, ею руководили человеческие преимущества: разум, хитрость, доброта, любовь к хозяину. Этот сюжет обрел известность у Шарля Перро («Кот в сапогах»).

Самый знаменитый из сюжетов Базиле – история Золушки. Главной героиней является дочь князя, оставшаяся сиротой после смерти матери. Образ злой мачехи у Базиле обретает два варианта. Первая мачеха исчезает, княжеская дочь убивает ее при помощи своей учительницы вышивания. Дочь князя способствует убийству мачехи, затем уговаривает отца жениться на той самой хитрой учительнице, и вот здесь возникает острый конфликт. Вторая мачеха забирает власть в семье, у нее оказываются, неясно откуда, свои шесть дочерей, обретающих привязанность отчима. А бедняга княжеская дочь становится работницей на кухне, она теряет даже человеческое имя, и отныне ее все называют «кошка-золушка». Золушка в сказке Базиле имеет свою вину: она способствовала смерти первой мачехи, но автор прощает ей эту вину и очень сочувствует Золушке, обреченной на грубую кухонную службу. Добрые феи помогают бедной красавице Золушке обрести статус жены короля и счастье в любви, наказав злую мачеху и ее дочерей чувством зависти.

Добро в сказках Базиле активно и всегда исходит от человека, добрые феи – лишь необходимые помощницы добрых чувств любви к ближнему. Характерна главная, обрамляющая, сказка книги Базиле. Принцесса Дзоа узнает о благородном рыцаре – князе, которому волей злого заклятия довелось погрузиться в волшебный сон, вернуть его к жизни может лишь преданная любовь женщины. Эта любовь должна принять материальное обличье – кувшин слез, пролитых любящей женщиной. Образ фонтана слез, возможно, идет от восточного фольклора, недаром он встречается в поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан». В сказке Базиле принцесса Дзоа полюбила заколдованного неведомой властью князя Тадео, которого вернуть к жизни должна лишь бескорыстная любовь. Но свидетельство этой любви похищает черная рабыня, забирает заколдованный кувшин слез и отдает его воскрешенному Тадео, и он выполняет волю судьбы, делает черную рабыню своей супругой, княгиней. Образ черной рабыни подан в комическом ключе. На протяжении пяти дней (когда рассказываются

50 сказок) черная рабыня не раз высказывается на ломаном языке: «Коли твоя торчать в окошке быть моя себя по пузу отлупить», – так угрожает она, обещая уничтожить будущего, еще нерожденного, сына, хотя никаких доказательств того, что это будет сын, еще нет. Тадео видит красавицу Дзозу, он тайно любит ее, но честь не позволяет ему изменить законной супруге. В самом конце книги, когда Дзоза рассказывает уже не сказку, но правду о своей жизни, о семилетних скитаниях в поисках заколдованного суженого, о кувшине слез, украденных у нее, Тадео отвергает черную рабыню, осуждает её на жестокую казнь (живую закопать в землю) и называет Дзозу своей женой. В первый раз месть карающего героя оказывается так жестока, ибо мстит он не только за жестокий обман и несправедливость, но и за страдания любящей его принцессы Дзозы. В этой сказке любовь олицетворяет собою подвиг во имя справедливости, хотя установление этой правды вынуждает человека быть жестоким. Во всех сказках злодеи наказывались преимущественно чувством злобной зависти. В оправдание автора можно сказать, что он по крайней мере не описывает самой казни, лишь называя ее. Но можно ли отождествить князя Тадео с самим автором книги? Это вопрос. Полное осуществление благополучия оказывается невозможным без наказания злодейства, но какова мера нравственной терпимости, ведь речь идет о христианском понятии нравственности. В сказочном жанре понятие о смерти относительно – не раз ее сказочные герои воскресают при помощи волшебной травы. Но существенно важной является тема наказания за вину героя. Образ автора раскрывается в его предпочтении персонажей. Сказочные персонажи Базиле – преимущественно странники, ищущие свою судьбу, нередко это женщины, ищущие своего избранника, а самая свадьба в конце – метафора смысла существования персонажа. Но автор сказок, всегда их уверенный судья. Он необычен тем, что не только судит своих персонажей, но сопоставляет их со всевозможными литературными или исторически реальными лицами. Автор эрудирован в мифологии, искусстве, истории, упоминает мифологических персонажей (Медея, Венера), исторических злодеев древнего Рима (Нерон), итальянских поэтов позднего Возрождения (Ариосто), однажды называется современник Базиле Галилей. Фантазия сказочника совмещает реальное, историческое с волшебным вымыслом, контрастируя эти два мира и одновременно соединяя их. Сюжеты Базиле узнаваемы: история Золушки, похождения хитрой кошки (кота в сапогах), карьера блохи, приближенной властителем. Нередко повторяется сюжет (возможно, взятый у Апулея) о том, как неведомый юноша (нередко черный слуга) сватается к знатной девушке, а потом оказывается заколдованным принцем, чудным красавцем – он был вынужден скрывать тайну своих достоинств. А в од-

ной из сказок изображен принц, совершенно неспособный научиться грамоте, оказывающийся в конце знаменитым ученым. Появляется тема контраста видимости и сущности человеческой личности. Феи в сказках Базиле – земные помощники судьбы, помогающие привлекательным героям и понимающие их нравственное превосходство над их противниками, носителями злых пороков – зависти и эгоизма, а иногда жертв, гонимых несправедливостью самой судьбы, нередко приближающей к власти блоху.

Есть сказка, в которой встречается мифологический принцип метафоры, это «Два брата» (вторая сказка четвертого дня). Две разные судьбы: Маркуччо – ученый бедняк, Пармьеро – богатый хам и невежда. Однажды Маркуччо встречает Добродетель, женщину по виду. Это первый случай персонализации философско-нравственной категории в сказках неаполитанца. Добродетель благославляет Маркуччо. Это высший суд автора. Отныне Маркуччо обретает удачу. Будучи осведомленным в медицине, Маркуччо исцеляет большую принцессу. По эстетическим законам сказки Маркуччо должен стать супругом королевской дочери, но на этот раз события оказываются иными (вполне реалистичными!). Благодарный король дарит Маркуччо титул барона, сватает ему знатную и, конечно же, богатую невесту. Пармьеро разорился, а потом был осужден за ограбление на смертную казнь. «Я беден, но я не грабитель», – напрасные мольбы Пармьеро. Его спасает реальный счастливый случай – находится настоящий грабитель. Пармьеро спасен, отпущен судом, но он нищий. Тогда Маркуччо принимает оправданного брата в свой богатый дом, забыв их прошлые распри, и это, потому что Пармьеро был честен и достоин уважения и братской верности. Сказка о судебном оправдании героя была создана в те годы, когда готовился суд над Галилеем. Это совпадение, но не полностью оно случайно. Неаполитанский сказочник знал о системе Коперника, о которой писал Галилей. Открытия Коперника и Галилея, быть может, казалось неаполитанскому сказочнику непостижимым совмещением фантастического и реального. В сказках Базиле совмещены не только вымысел с повседневной реальностью, но и трагическое с комическим. Джамбаттиста Базиле был характерным представителем своего века, обладал исключительной памятью и признавал реальность вымысла. Вымысел реально существует в человеческой памяти. Так, итальянский XVII век выдвинул титаническую фигуру Галилея (1564 – 1642), великий астроном был и писателем, народная легенда упорно приписывала Галилею знаменитую фразу: «А все-таки она вертится!».

Базиле не суждено было стать в один ряд с великими сказочниками мировой литературы, даже в Италии он уступает сказочнику-драматургу Карло Гоцци, но свою роль в становлении жанра литературной сказки он

сыграл, это несомненно. Его художественную концепцию, сочетание фантастического и повседневного продолжили писатели XIX и XX веков. Это Карло Коллоди (1826 – 1890), автор повести «Приключения Пиннокио» (1880) и Джани Родари (1920 – 1980). Книга Коллоди очень известна в России благодаря остроумной переделке Алексея Николаевича Толстого «Золотой ключик или приключения Буратино». Книга Родари о приключениях Чиполлино (1951) переиздавалась у нас многократно в переводе З.М. Потаповой. Правда, эти произведения были адресованы детскому читателю, и при сем они принадлежали комическому жанру, но их успех был несомненным.

Список литературы

1. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996. 366 с.
2. Артамонов С.Д., Самарин Р.М. История зарубежной литературы XVII века. М., 1963. 248 с.
3. История всемирной литературы в 8 тт. Т.4. М.: Наука, 1987. 304 с.
4. Базиле Дж. Сказка сказок, или Забава для малых ребят. СПб, 2016. 548 с.
5. Голенищев-Кутузов И.Н. Новелла и Пентамерон Базиле // История всемирной литературы в 8 тт. Т.4. М.: Наука, 1987. 304 с.
6. Да Винчи Л. Сказки, легенды, притчи. М., 2008. 160 с.

«PENTAMERON» («TALE OF TALES») BY GIAMBATTISTA BASILE: THE ORIGINS OF ITALIAN LITERARY TALES

I.K. Poluyakhtova

The article discusses the influence of «Pentamerone» by Giambattista Basile on the tradition of a literary fairy tale, some of his texts are compared to the works, written by Leonardo da Vinci. The structure of «Pentamerone» is analyzed as well as the poetic, also some central images are described.

Keywords: Giambattista Basile, Pentamerone, fairy-tale.

1.4. НЕБЕСНОЕ ЦАРСТВО ЛАПУТА: БОЛЬ ЗНАНИЙ И УСКОЛЬЗАЮЩЕЕ МОГУЩЕСТВО

©Л.А. Борис

В разделе дается сравнительный анализ образа «летающего города учёных» в романе Дж. Свифта «Путешествия Лемюэля Гулливера» и анимационном фильме Хаяо Миядзаки «Небесный замок Лапута». Оба произведения являются порождением мышления представителей островной культуры – Британии и Японии. Изла-

гается предыстория концепта, история его создания и развития, отмечается критическая и сатирическая направленность их мыслей. Особое внимание уделено лингвистическому анализу личных имен, способам их конструирования в вымышленных языках. Кроме компаративистского анализа текста используется метод интермедийального анализа с раскрытием видеоряда, иллюстрирующего план содержания. Выводы авторов о состоянии и перспективах науки в целом даны на фоне постоянных и злободневных проблем цивилизации.

Ключевые слова: Лапута, Свифт, Миядзаки, Пратчетт, небесный город, этимология, утопия, артефакты, антигравитация.

Общность культурных концептов обуславливается прежде всего ландшафтным типом цивилизации. Поэтому прежде, чем перейти к сравнению образов «Лапуты как летающего города высоких технологий» в текстах (в широком смысле) Джонатана Свифта и Хаяо Миядзаки, мы сошлемся на общность культурно-цивилизационных типов Британии и Японии. «Северные островные цивилизации» были выделены в «отдельные географические культуры» в монографии «Распространение культуры на земле» Богораза В.Г. [1, с. 127–130]; их базовыми ментальными представлениями являются ограниченность территории во враждебном окружении и необходимость поиска технического средства связи с другими далекими цивилизациями. С другой стороны, цивилизация острова может развиваться, экспансивно распространяя свое культурное влияние, как Британская империя, или с преобладанием впитывания, «с активным использованием опыта других стран», что позволило Японии развиваться высокими темпами в короткое время [2, с. 106].

Следовательно, представитель современной японской культуры не мог не попытаться развить сходный архетип «летающего города», созданный британским философом и писателем в 1726 году и широко разошедшийся за триста лет по всему миру. Кроме того, творческая идея аниме «Небесный замок Лапута» возникла у Миядзаки в результате поездки в 1985 году в Уэльс, где он не только ознакомился с другой островной культурой, но и стал свидетелем забастовки шахтеров – и это совпало с текстом Дж. Свифта, в котором описан «королевский метод подавления восстаний» в буквальном смысле «сверху» [3, с. 196]. Сатирическое направление мысли Свифта о достижениях империи и могуществе знаний как оружия подтолкнуло к созданию полнометражного анимационного фильма-притчи о развитии цивилизации и обреченности дегуманизированных прогрессивных технологий. Образный видеоряд ленты выполнен в жанре стимпанка, наполненного всевозможными летающими аппаратами – дирижаблями, мухолётами, боингами и пр., – что обусловлено обращением к теме полета в целом и личном опыте аниматора, сына директора авиационной фабрики,

с детства знакомого с авиатехникой. Персонажами «Небесного замка» являются потомки древней цивилизации Лапуты, из которых один стремится к абсолютной власти, а другая является хранительницей осколков древних знаний; третьей, независимой стороной становится мальчик из шахтерского поселка (как отсылка к современным шахтерским забастовкам), веривший в легенду о летающем замке и твердо стоящий на земле. Идеальный ряд второго плана представлен «охотой» двух групп: военных – за супертехнологиями, и пиратов – за сокровищами; вторые показаны более гуманными и сообразительными людьми, нежели первые, и если пираты в финале истории получили небольшое количество сокровищ как компенсацию за спасение детей, то военные не получили ничего, а Лапута избавилась от ненужного техногенного хлама и воспарила над землей в виде острова с прекрасным деревом. Это решение Миядзаки, который считает, что «наш мир по большей части состоит из мусора» и поэтому «всё идет к концу» [4] – освободить землю и небо от ненужных и опасных продуктов деятельности человека разумного.

Художник своей волею очистил, но не уничтожил Небесный замок, по-видимому потому, что не он его изначально создавал. Равно как и Дж. Свифт «построил» свой чудной летающий остров на базе древнего архетипа Небесного Града/города/храма/замка. Сказки наполнены летающими коврами-виманами и домами-городами, уносящимися ввысь или к горизонту. Острова Блаженных находятся где-то в поднебесье, Асгард – на более высоком уровне небес, три летающие крепости Трипура уже разрушены Шивой, три из пяти китайские Пэнлай уцелели – такие примеры есть в легендах и мифах каждого народа. Как правило, это места для избранных людей, или праведных душ, или жителей неба; там невероятно красиво, много драгоценных материалов, обязательно растет Дерево (с большой буквы); они перемещаются загадочным образом, попирая земную гравитацию. Некоторые из легендарных летающих городов-храмов превратились в религиозные концепты, как например, Кааба, находящаяся в Мекке и имеющая небесный прототип, как аналогичное противопоставление Града Земного (*civitas terrena*) и Града Божьего (*civitas Dei*). Небесный Иерусалим описан в книге пророка Исаи (66:10-13) и Откровении Иоанна Богослова (21:8- 20): он необыкновенно украшен, сделан из драгоценных камней и чистого прозрачного золота, идеальной кубической формы, с 12-ю воротами в виде крупных жемчужин (которые напоминают то ли иллюминаторы, то ли стыковые шлюзы). Его главные приметы – неземное сияние, способность летать и Дерево жизни, приносящее плоды 12 раз в год. И это именно тот умозрительный феномен, на котором доктор богословия Джонатан Свифт основал свое сатирическое изображение верховного города

умников и повелителей Лапуты. В основание города Свифта вставлена «гладкая правильная алмазная пластина, толщиной около двухсот ярдов. На ней лежат различные минералы в обычном порядке, и все это покрыто слоем богатого чернозема в десять или двенадцать футов глубины.» А к алмазу с помощью сложной, подробно описанной конструкции прикреплен магнит, позволяющий поднимать, опускать и передвигать остров [3, с. 198–199]. И таких «летающих утопий» (в первоначальном значении от Томаса Мора – οὐ-τοπος – «не место», «место, которого нет», «фантазия» [5, с. 528]) великое множество, вплоть до современных фэнтезийных миров, таких как Мегавселенная А. Рудазова с летающим зиккуратом шумерского архимага или Мир-диск (*Discworld*, в переводе – «Плоский мир») Терри Пратчетта, несущийся в космосе на огромной черепахе. К ним можно добавить летающие города в фильмах и компьютерных играх, а также всевозможные иллюзии и миражи, по словам очевидцев регулярно появляющиеся то в небесах Китая, то Уругвая, то на фотографиях звездных скоплений с телескопа «Хаббл». Потому что люди с мощным архетипом небесного города в голове и реальными орбитальными станциями и спутниками над головой готовы увидеть новые прекрасные летающие города.

Множество таких утопий и легендарных земель, мифических и литературных, собрал в солидном томе «История иллюзий» Умберто Эко. По мнению автора, описания таких мест пробуждают надежды на лучшую жизнь, желания отыскать идеальные воображаемые места, но только не «острова Свифта – это явно результат художественного вымысла, их не станет искать даже самый легковёрный читатель» [6, с. 208]. Ведь у Свифта почти научно-фантастическое обоснование преодоления силы тяжести. Попытка же показать несколько моделей общественного строя: у злобных лилипутов, простодушных великанов, тиранических небесных властелинов и лошадей, пользующихся людьми как рабами, – только во втором и четвёртом случаях несколько подходит под определение «идеального общественного строя», «неосуществимого на практике плана социальных преобразований» [5, с. 528]. А Эко придерживается современной оппозиции «утопия-антиутопия»: место с идеальным общественным строем – место с негативным укладом. Хотя во время создания сатирического описания путешествия Гулливера – это всё-таки «место, которого нет», а желание героев Миядзакэ найти Лапуту демонстрирует минимум одного легковёрного читателя и сценариста XX века.

Другой поклонник романа, автор антиутопии «1984» Дж. Оруэлл, с восторгом отзываясь о художественном таланте Свифта, но в то же время с возмущением разбирает его отношение к ученому миру и роду человеческого вообще. Оруэлл не умиляет ни отсталое общество великанов, не

способных понять азы математики, ни благородных лошадей-гуиггнмов, которые из всех небесных светил знают только Солнце и Луну, а ядовитая пародия на людей в виде злобных «йеху» представляется ему унижением человечества. Отдельно он пишет о Лапуте, которая «могла бы свидетельствовать лишь о том, что Свифт – всего лишь враг лженауки. Однако в целом ряде эпизодов он не жалеет сил, чтобы доказать бесполезность любых научных исследований либо спекуляций. Если только они не представляют практическую цель» [7, с. 885].

В самом деле, ученые Лапуты чудовищны: их нужно хлопать по ушам, чтобы они слушали, и по ртам, чтобы отвечали, они даже смотрят одним глазом в небо, а другим – в землю. Они носят плохо сшитые костюмы, потому что в замеры фигур с помощью квадранта и компаса вкрадываются математические ошибки – намёк на ошибки в расчетах Ньютона, с ними скучно их жёнам, они проводят нелепые опыты в Академии прожектёров. Они волнуются, что комета может врезаться в землю – что для современного землянина уже давно не смешное предположение, они зачем-то увидели два спутника Марса, открытые спустя 150 лет после смерти романиста. Лапутяне работают над созданием универсального языка, который в изображении Свифта выглядит как таскание с собой разных предметов вместо произнесения существительных, но на самом деле Лейбниц как раз в это время закладывал основы общей математической символики. Ученые интересуются даже политикой, что Свифту кажется крайней нелепостью, и разрабатывают теорию раскрытия заговоров. Возможно, чем дальше в прошлое будет уходить роман, тем больше пророчеств и совпадений мы сможем в нем обнаружить. При этом не понятна крайняя степень жёлчности автора и гиперболизация странностей мира науки, к которому он сам принадлежит.

Отношение прозорливого сатирика к миру науки демонстрируется прежде всего в названии: летающий город существовал в воображении многих, но именно Свифт назвал его *Ланута*: «Я никогда не мог узнать правильную этимологию слова «Лапута», которое перевозжу словами «летучий» или «плавающий остров». «Лап» на древнем языке, вышедшем из употребления, означает высокий, а «унту» – правитель; отсюда, как утверждают ученые, произошло слово «Лапута», искаженное «Лапунту». Но я не могу согласиться с подобным объяснением, и оно мне кажется немного натянутым. Я отважился предложить тамошним ученым свою гипотезу относительно происхождения означенного слова; по-моему, «Лапута» есть не что иное, как «лап аутед»: «лап» означает игру солнечных лучей на морской поверхности, а «аутед» – крыло; впрочем, я не настаиваю на этой гипотезе, а только предлагаю ее на суд здравомыслящего читателя» [3, с.

88]. Это мастерски сконструированная псевдоэтимология, являющаяся пародией на первые попытки филологов, в частности Бентли, определить происхождение слов [3, с. 373]. Свифт, так изящно намекнувший на Ирландию, когда описывал *Линдалино* – единственный город, отбившийся от верховного монарха Лапуты, Свифт, составивший прозрачные анаграммы *Трибуниа*, *Лангден* из *Britain* и *England* не мог не знать этимологии своего придуманного города. В испанском переводе романа издатели пытались избавиться от кричащего *la puta* – «шлюха, проститутка», переделывая на *Lupata*, *Lapunda*; в американском кинопрокате «Небесный замок Лапуты» вышел в варианте *The Flying Island*, без имени собственного, вызывающего непристойные ассоциации. Человек, знающий латынь и голландский, не мог дать такое название случайно. Как не случайны имена профессоров Незримого университета другого британского насмешника Терри Пратчетта (например, Чудакулли, Думминг и Моркоу в произведениях «Незримые академики», «Академический экзорцизм в отдельно взятом университете»). Вызывающие раздражение учёные, чудаковатые они или злобные, отстраненные от земных проблем или прагматичные, тем не менее далеко не всегда прожектёры и обладающие реальным могуществом знаний.

Знания Джонатана Свифта и его сатирическое видение действительности также подверглись насмешке исторической несправедливости. Первый перевод на французский язык, на многие годы ставший классическим, выполнил в 1727 году известный писатель, аббат Пьер Дефонтен и достаточно вольно адаптировал его для французов. Последующие переводы на другие европейские языки долгое время (полтора столетия) выполнялись не с английского оригинала, а с французской версии. Параллельно делались сокращенные переводы и пересказы для детей разного возраста, и самыми популярными оказались первые две части – о *лилипутах* (то есть, маленьких *ланпутянах* – *laputan*) и великанах, третья и четвертая части до первого вдумчивого анализа В. Скотта оставались практически неизвестными. На русский язык впервые выполнил перевод с французского издания Дефонтена Ерофей Каржавин в 1772–1773 годах под названием «Путешествия Гулливеровы в Лилипут, Бродинягу, Лапуту, Бальнибарбы, Гуигнгмскую страну или к лошадям» [8]. Затем большинство изданий были также ориентированы на детского читателя, из-за чего возникло устойчивое представление об этой книге, как о детской сказке. А реальный материал и сатирическое толкование автора остались за скобками интерпретации.

И тем не менее у Свифта было множество последователей: «Микромегас» Вольтера, «Остров пингвинов» А. Франса, «Хроника бутербродной войны» Д. Сьюза, «Флатландия» Э. Эбота и др. – продолжали развивать различные аспекты гулливеровского критического отношения к жизни и

науке, перенося их в другие земли, измерения и времена. Как Гулливер в четвертом путешествии отправился в Японию, так и Лапута перенеслась в воображение японского художника.

В японском названии аниме «Небесный замок Лапута» удалось, благодаря неразличению фонем /р/ и /л/, избежать фонетического подобия оригиналу: японское название произносится как *Тэнку но сиро Рапюта*. Хаяо Миядзакэ работал над другими именами, прежде всего для своих героев: Сита, Мусука, Падзу, Дора. Мальчик Пазу из шахтерского поселка окружен друзьями с европейскими именами: Чарльз, Анри, Луи, Мэдж – это отсылка к британскому элементу истории. Пиратка, похожая на постаревшую Пеппи Длинныйчулок носит незамысловатое имя Дора. Самый главный генерал не имеет имени, он просто *сёгун* (командующий). Сита, девочка лет 12-ти, имеет «домашнее» имя, которое взято – ни больше ни меньше – из древнеиндийского эпоса о Сите и Раме, сироте, богине пашни, ставшей супругой Рамаы и затем отвергнутой им. Героиня Миядзакэ пасёт буйволов и ухаживает за землей, носит на шее, по наследству, «летающий камень», ничего не зная о его антигравитационных свойствах [9, с. 238–239]. Она также не понимает, для чего бабушка рассказывала ей древнее заклинание, которое оживит небесный свет, придущий на помощь в трудную минуту. Заклинание звучит примерно, как звучало бы русское «на море-окияне, на острове Буяне лежит бел-горюч камень Алатырь...» – где каждое значимое слово является концептом, но общий смысл фразы утерян. После заклинания, наполненного псевдодревними корнями типа «урс ариарес» (заметим, что лапутяне Свифта говорят на непонятном языке, напоминающем итальянский) из камня по сюжету действительно появился свет и притянул робота-защитника, затем Небесный храм Лапуту, сияние камня Ситы (Люситы) превратилось в «стрелы Индры» в руках антагониста и в конце концов разрушило древние технологии. Сита же, как ее индуистский прототип, прошла символический обряд сати и вернулась к земле. И все это автор сценария попытался уместить в ее длинном сакральном имени – *Люсита Тоэль Ур Лапута* – дивной контаминации, обозначающей «Свет Истинного правителя Лапуты»: латинский корень *lux* (свет), *Ур* – как отсылка к шумеро-аккадской цивилизации, и свифтовская *Лапута*, значение которой см. выше.

Имя полковника Мусаки, тоже отпрыска древнего небесного рода, оказывается усеченным вариантом сакрального *Ромусука Паро Уру Рапюта* – по-видимому, римской (потому что *Ромус*) ветвью (парой) к *Люсите* Лапутянской. Он обладал осознанными осколками древних знаний, прилагал усилия к расшифровке древних (в аниме – клинописных) текстов и стремился к овладению могуществом знаний небесного храма. Он элегантен,

умен и амбициозен, однако он потерял сочувствие к земным существам, его мечта – вселенское могущество. Поэтому, по замыслу Миядзаки, ему не суждено воссоединиться с Люситой и заполучить Лапуту. Больше сакральных имен в фильме нет, но есть множество артефактов: антигравитационная установка, она же летающий камень, атомная бомба, она же небесный огонь, античные руины, роботы-защитники и роботы-воины, ядерный двигатель летающего острова, заросший корнями деревьев. И могилы бывших правителей, покрытые клинописью и мхом.

Собственно Лапута у Миядзаки вначале выглядит как Вавилонская башня с картины Питера Брейгеля Старшего, только со свифтовским пропеллером внизу. Когда герои попадают в неё, там нет ни одной живой души, только обрастающие мхом огромные роботы, которые следят за флорой и фауной и кладут цветы на могилы с клинописными надписями. Идиллическая картина угасшей империи воплощается в руинах античных зданий, контаминация смыслов продолжается в видеоряде, поскольку сердцевина летающего храма изображена большими каменными блоками с надписями, напоминающими мезоамериканские цивилизации, а кубические блоки раздвигаются затем в подобие зиккурата – «все промелькнули перед нами, все побывали тут». И в самом центре – огромное Дерево, опутанное могучими корнями сердцевину – синий сияющий летающий камень. Миядзаки удалось синтезировать все цивилизационные и религиозные представления человечества в ярких зрительных образах и увидеть их глазами восхищенных детей. А также глазами восхищенных, но по-иному, военных, пиратов, политиков. «Люди, строящие самолеты и автомобили, становятся орудием индустриальной цивилизации. – говорит разочарованный Миядзаки, – это осквернение мечты» [4].

Судьбу Лапуты решают трое: Люсита как представительница консервативного охранительного женского начала; Ромуска как агрессивный прогрессист, для которого великая цель всевластия оправдывает любые средства; простой добрый мальчик, которому достаточно увидеть свою мечту (как Двацветку Незримый университет) и спасти свою девочку. Вместе дети решительно произносят разрушительное заклинание, освобождающее Лапуту от опасных технологий, и летающий остров с огромным деревом и сияющим камнем уносится в небо. Это гуманистическая концепция автора: оставить только розовые мухолёты для подобравших пиратов, многофункциональных роботов бросить ржаветь и ухаживать за птичьими гнездами, рассеять в пыль остатки древних зданий и неоднозначных надписей, а людей вернуть к натуральному хозяйству.

Такова история большинства знаний и изобретений: на примере текста Свифта было показано, как переводы, пересказы, адаптации и интерпрета-

ции «приземляют» гордые замыслы, «обнуляют» могущественные мысли и отпускают в небеса утерянные нераспознанные возможности. Либо их начинают использовать военные, политические и криминальные структуры – и потенциально прогрессивные технологии приводят к катастрофам, будь то войны или аварии атомных станций. Один и тот же робот в аниме (и в реальной жизни) может быть боевой единицей или охранной системой беззащитного ребенка. Поэтому больно и странно видеть, как микроскопом забивают гвозди, а говорящих андроидов ставят на ресепшен, как энергетическим потенциалом космического корабля размахивают, словно устрашающей дубинкой. Но также не выглядит разумным решение уничтожать все знания и технологии, потенциально представляющие опасность при неразумном использовании. Интересно, что молодое поколение, выросшее на аниме, пишет фанфики о выжившем Мусаке, а не о Сите или Пазу. Полковник Мусака, с типичным для аниме лицом ученого, перед взрывом, вырвавшимся у него из рук могущество знаний и технологий, сказал: «Лапуга будет умирать и возрождаться, как вечная мечта человечества». А человечество будет её разрушать и ностальгировать о пугающем понимании и упущенных возможностях:

Место, Где Свет, было так близко, что можно коснуться рукой.
Но кто я такой,
Чтоб оборвать Хрустальную нить, не сохранить...
Прошло столько лет, и нас больше нет в Месте, Где Свет... [10]

Список литературы

1. Богораз В.Г. Распространение культуры на земле. Основы этнографии. М.-Л.: Государственное издательство, 1928, 310 с.
2. Фортунатов В.В. История мировых цивилизаций. СПб: Питер, 2011, 521 с.
3. Свифт Дж. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. М.: Художественная литература, 1967, 390 с.
4. Царство Грёз и Безумия (The Kingdom of Dreams and Madness) Документальный фильм Мами Сунады о Хаяо Миядзаки, 2013, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ok.ru/video/27300334228> (дата обращения 1.11.2019).
5. Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1988. 621 с.
6. Эко Умберто. История иллюзий: легендарные места, земли и страны. М.: Слово, 2017. 480 с.
7. Оруэлл Дж. Политика против литературы. Взгляд на путешествие Гулливера. // Свифт Д. Путешествие Лэмюэля Гулливера. М.: Олимп, 1998. с.381-404
8. Заблудовский М.Д. Свифт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/istoriya-anglijskoj-literatury/zabludovskij-svift.htm> (дата обращения 1.10.2018).

9. Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2, К-Я, М.: Советская Энциклопедия, 1988, 720 с.

10. Макаревич А. Место, Где Свет. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/mashina-vriemieni/miesto-ghdie-sviet.htm> (дата обращения 1.01.2018).

THE HEAVENLY KINGDOM OF LAPUTA: THE PAIN OF KNOWLEDGE AND THE ELUSIVE POWER

L.A. Boris

The section provides a comparative analysis of the image of the “flying city of scientists” in the novel by J. Swift “The Journeys of Lemuel Gulliver” and the animation film by Hayao Miyazaki “The Sky Castle Laputa”. Both works are a product of the thinking of representatives of the island culture – Britain and Japan. The prehistory of the concept, the history of its creation and development is stated, the critical and satirical orientation of their thoughts is noted. Particular attention is paid to the linguistic analysis of personal names, ways of their construction in fictional languages. In addition to the comparative analysis of the text, the method of intermedial analysis with the disclosure of the video series, illustrating the content plan, is used. The authors' conclusions on the state and prospects of science in general are given against the background of the constant and topical problems of civilization.

Keywords: Laputa, Swift, Miyazaki, Pratchett, heavenly city, etymology, utopia, artifacts, antigravity.

1.5. ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В АНГЛИЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ XVIII ВЕКА

© *И.Б. Казакова*

В разделе рассматривается проблема становления категории фантастического и близких ей категорий возвышенного и гротескного в английской эстетической мысли XVIII века. Цель исследования – выявление особенностей интерпретации эстетических категорий различными авторами, сопоставление разных подходов к описанию феноменов фантастического, гротескного и возвышенного в английской эстетике XVIII века. Опираясь на анализ философских сочинений и критических эссе, автор рассматривает особенности воззрений Дж. Аддисона, Дж. Денниса и Э. Бёрка на фантастическое, гротескное и возвышенное в искусстве и литературе и приходит к выводу о преобладании в их концепциях психологических характеристик эстетических явлений. Представители английской эстетической мысли XVIII века видят близость между рассматриваемыми категориями в сходном воздействии на эстетические чувства воспринимающего их субъекта, а также в сходных источ-

никах фантастического, гротескного и отчасти возвышенного в искусстве и литературе.

Ключевые слова: фантастическое, гротескное, возвышенное, Джозеф Аддисон, Джон Деннис, Эдмунд Бёрк.

Понятие фантастического не относится к числу категорий классической эстетики, однако оно имеет длительную историю осмысления в философской и искусствоведческой литературе, и во многом благодаря теоретическому рассмотрению, предпринятому в эпоху романтизма, это понятие приобрело статус самостоятельной категории.

Хотя выражение «фантастическое искусство» встречается уже у Платона («Софист», 267a), использовавшего его в значении иллюзионизма в искусстве, основоположниками теории фантастического считаются романтики, широко использовавшие элементы фантастики в своем творчестве [1]. Однако романтической рефлексии о сущности фантастического предшествовали эстетические теории XVIII века, разработанные английскими философами и критиками, в которых анализировалась проблема фантастического и близких к этой категории понятий в искусстве.

Английская эстетика XVIII века во многом ориентировалась на предложенный Джоном Локком метод, согласно которому в любом исследовании надо исходить не из идеи разума, а из конкретного психологического явления, а именно из чувственного восприятия. Одним из первых теоретиков искусства, который в XVIII веке использовал метод Локка в своих работах, был Джозеф Аддисон (1672–1719) [2, с. 251]. В эссе «О радостях воображения», опубликованных в издававшемся им совместно с Ричардом Стилом журнале «The Spectator», он говорит о своем намерении рассмотреть понятия эстетики в связи с теми впечатлениями, которые производят эстетические объекты: «Сначала я рассмотрю те радости воображения, которые возникают из непосредственного взгляда на внешние объекты; и эти радости, я полагаю, происходят из того, что велико (great), необычно (uncommon) или прекрасно (beautiful)» [3, с. 141]. Под величиной Аддисон понимает не только физическую характеристику, но и все то, что поражает воображение своим великолепием. Чувства, вызванные созерцанием такого объекта, могут варьироваться от «приятного удивления» до «восхитительной тишины и изумления в душе» [3, с. 142]. Очевидно, что таким образом философ описывает свое понимание категории возвышенного, которая оказывается у него до некоторой степени близка одной из современных интерпретаций фантастического, предложенных Ц. Тодоровым. По мнению французского структуралиста, «фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [4, с. 25]. У Аддисона возвышенное также оказывается связанным с восприя-

тием природных объектов, выходящих за пределы привычных представлений, хотя в данном случае подразумевается не сверхъестественность, а превосходные качества.

Согласно концепции Аддисона, радости от великого, необычного и прекрасного – это первичные радости воображения, которые возникают благодаря фактическому созерцанию окружающего мира. К вторичным радостям философ относит радости, доставляемые нам искусством. Среди них он выделяет и особое удовольствие, связанное с восприятием странных, не объяснимых с точки зрения разума и опыта вымышленных персонажей и событий. В эссе, посвященном сказочным элементам в литературе («The Spectator», № 419), Аддисон уже напрямую начинает рассматривать проблему фантастического. Он пишет: «Есть такой род литературного творчества, в котором поэт утрачивает видение природы и развлекает воображение читателя характерами и действиями лиц, многие из которых не могут существовать, однако поэт наделяет их существованием» [цит. по: 5, с. 21]. Под несуществующими в реальности лицами Аддисон подразумевает «фей, ведьм, волшебников, демонов и духов умерших» [цит. по: 5, с. 21]. Чтобы создавать произведения с подобными персонажами, поэту необходимо обладать «особого рода фантазией и естественно плодотворным и суеверным воображением» [цит. по: 5, с. 22], хорошо знать народные легенды и иметь чувство юмора, чтобы использовать их в своем творчестве. «В противном случае созданные им феи будут разговаривать подобно людям, а не существам другой породы, которые взаимодействуют с необычными объектами и думают не так, как люди» [цит. по: 5, с. 22]. Эти вымышленные существа должны выходить за пределы привычного человеческого здравого смысла и опыта, но в то же время их отличия от людей должны быть ограничены необходимостью их понимания со стороны читателя.

Воздействие такой литературы на читателя Аддисон описывает как «приятную разновидность ужаса» [цит. по: 5, с. 22], как возбуждение воображения чем-то странным и новым и одновременно как напоминание о давно знакомых детских сказках. Удовольствие, которое мы получаем от фантастики, Аддисон сравнивает с удовольствием от знакомства с чужими странами и народами, устоять перед которым могут только люди с холодной фантазией и отвлеченным складом ума. Мы знаем о большом разнообразии, царящем в мире, и поэтому способны допустить как возможное и нечто фантастическое и получать от этого эстетическое наслаждение.

Аддисон также рассуждает о месте фантастического элемента в истории литературы. По его мнению, в литературе древних народов подобный вымысел был редкостью, но в Средние века благодаря распространению суеверий, которые использовались церковью для запугивания народа, фан-

тастика стала заметной частью литературы и искусства. Окутанная фантастическим вымыслом природа вызывала в непросвещенных людях уважение и ужас. Самый лучший пример использования фантастического в английской литературе – это для Аддисона творчество У. Шекспира. Философ пишет: «В речах его призраков, фей, ведьм и других подобных созданий воображения есть что-то настолько дикое и в то же время серьезное, что мы не можем не думать о них, как о настоящих: у нас нет правил, по которым мы могли бы судить о них, и мы должны признаться, что если в мире есть такие существа, то они, вероятно, должны говорить и действовать так, как он это изобразил» [цит. по: 5, с. 22].

Как особую разновидность фантастических существ в литературе Аддисон выделяет аллегорических персонажей, которые также способны увести наше воображение за пределы природы с ее законами.

Таковы взгляды английского философа на проблему фантастического в литературе. Некоторые из его замечаний вполне укладываются в рамки декларируемого им психологического подхода: он стремится определить фантастическое через особенности его восприятия («приятную разновидность ужаса»), говорит об ассоциациях с миром народной фантазии, отсылающих нас к воспоминаниям о сказках, которые нам рассказывали в детстве. Однако в описании феномена фантастического у Аддисона присутствует и значительный рационалистический элемент, что в целом характерно для сенсуалистской английской эстетики XVIII века. К. Гилберт и Г. Кун пишут об этом: «Изучая эстетические трактаты английской школы этого периода, мы снова и снова убеждаемся в следующем: то, что казалось сначала ограниченной эмпирической функцией, ощущением или чувством, постепенно развивалось и расширялось, чтобы включить в себя либо математическое правило, либо подтверждение господствующей морали, либо абстрактную идею» [2, с. 253]. Рационализм Аддисона в отношении вторичных радостей воображения (то есть радостей от произведений искусства) выражается в его уверенности, что удовольствие нам доставляет в первую очередь сравнение искусства с природой, которое осуществляет наш разум, или же размышления о моральном и религиозном содержании произведений искусства [2, с. 256–257]. Рационалистическая составляющая удовольствия от фантастического заключается в том, что созданный писателем или народной фантазией сверхъестественный мир обладает непохожими на привычные нам, но доступные человеческому пониманию законы. Чем талантливее создатель фантастического произведения, тем более необычно и в то же время психологически убедительно выглядит созданный им художественный мир. Таким образом, приятная разновидность ужаса, испытываемого при соприкосновении нашего воображения с

фантастическим, возникает вследствие столкновения с неизвестным (отсюда ужас), но доступным нашему пониманию (отсюда приятное чувство узнавания реальности в произведении искусства).

Кроме категории фантастического в английской эстетике XVIII века рассматривались отчасти близкие ей категории возвышенного и гротескного [6]. Мыслители, которые разрабатывали их, в своем понимании этих категорий нередко приближались к сфере фантастического как пограничной с ними. В первую очередь это относится к эстетическим воззрениям Джона Денниса и Эдмунда Бёрка.

Драматург и критик Джон Деннис (1685–1734) считается одним из первых теоретиков категории возвышенного в эстетике Нового времени. По его мнению, в основе чувства возвышенного лежит одна основная эмоция – восторженный ужас («Enthusiastick Terror»), а необходимое для постижения возвышенного состояние – это «восторженная страсть», поскольку «возвышенное есть ни что иное, как великая мысль <...>, поднимающая душу из привычного состояния в состояние восторга, который естественно охватывает ее» [7, с. 359]. Восторженный ужас – это «сильнейшая из всех страстей»; он создает «впечатление, которому мы не можем сопротивляться и которое мы едва ли сможем преодолеть» [7, с. 361]. Деннис пишет: «<...> Никакая страсть не сопровождается большей радостью, чем восторженный ужас, который происходит из осознания, что мы находимся вне опасности и в то же время видим ее перед собой» [7, с. 361]. Породить восторженный ужас в литературе могут боги, демоны, ад, чудовища, львы, землетрясения, наводнения. Рассуждая таким образом о возвышенном, Деннис мимоходом затрагивает и другую категорию – гротескное, возбуждающее в человеке радостный ужас («joyful terror»). Он пишет: «<...> Мы приходим в ужас от гротескно искаженных чудовищ и в то же время бесконечно наслаждаемся» [цит. по: 6, с. 321]. Наслаждение, как и в случае с возвышенным, возникает из ощущения безопасности. Близкие мысли о подобном эстетическом воздействии высказывал и Аддисон, который утверждал: «Когда мы видим такие отвратительные объекты, мы испытываем немалую радость от мысли, что они нам не угрожают. Мы рассматриваем их как что-то ужасное и одновременно безобидное, и чем ужаснее их внешний вид, тем больше удовольствия мы получаем от чувства собственной безопасности» [3, с. 98].

Таким образом, понимание фантастического у Аддисона близко к пониманию возвышенного и гротескного у Денниса. Эти категории сближает связанное с ними особенное чувство приятного ужаса, который возникает из сочетания восприятия чего-то ужасного, причудливого или огромного с ощущением личной безопасности или с мыслью о возможности рационального объяснения этого объекта.

Некоторое разграничение понятий возвышенного и гротескного можно найти у Эдмунда Бёрка (1729–1797), хотя он и не ставил перед собой такой задачи. В своем исследовании, посвященном прекрасному и возвышенному, английский мыслитель разграничивает два типа гротескного – визуальное, представленное в изобразительном искусстве, и вербальное, имеющее место в поэзии. Эта оппозиция проистекает из более широкого противопоставления между изобразительными искусствами и литературой, которое делает Бёрк. По его мнению, литература может создавать темные, неясные образы, в то время как изобразительное искусство предлагает нам ясные, зримые изображения. По этой причине словесные искусства с их тягой к неясному и безграничному способны воплощать возвышенное, а изобразительные искусства с их ясностью и определенностью склонны к воплощению прекрасного.

Гротескное, как уже было сказано, может быть воплощено и визуально, и вербально, при этом визуальное гротескное в искусстве тяготеет к безобразному (противоположности прекрасного), а вербальное гротескное приближается к возвышенному. Бёрк пишет: «Когда художники пытались дать нам ясную репрезентацию своих причудливых и ужасных фантазий, они, как я полагаю, почти всегда терпели поражение, причем до такой степени, что мне в замешательстве начинало казаться, не намеревались ли художники на всех картинах на тему ада изобразить что-либо смехотворное. Некоторые художники работали над такого рода материалом, совмещая множество отвратительных образов, созданных их воображением; однако все произведения на тему искушения святого Антония, которые мне довелось видеть, были скорее причудливым диким гротеском, чем чем-то способным вызвать серьезные чувства. Но во всех этих предметах очень счастлива поэзия. Созданные ею призраки, химеры, гарпии, аллегорические фигуры величественны и эффектны» [8, с. 70]. Таким образом, у Бёрка визуальное гротескное приближается к отвратительному, ужасному или причудливому (что отчасти сближает его с фантастическим), а вербальное гротескное оказывается близким возвышенному.

Сочинения английских теоретиков XVIII века положили в эстетике Нового времени начало разработке таких эстетических категорий, как возвышенное, гротескное, фантастическое. В эссе Дж. Аддисона фантастическое понимается как сфера причудливых образов, которые не вписываются в наши представления о мире. Примерами фантастического у него выступают сказочные персонажи, сверхъестественные образы Шекспира, религиозные представления. Подобные порождения фантазии в сочинениях Дж. Денниса и Э. Бёрка определяются как гротескные, что дает основание для сближения этих категорий в английской эстетике этой эпохи. С возвышен-

ным категории фантастического и гротескного сближает сходство в эстетическом воздействии: они вызывают в человеке сильные эмоции смешанного характера, соединяющие ужас от столкновения с чем-то сверхъестественным и удовольствие.

Анализ трактовок категории фантастического и близких ей понятий в английской эстетике XVIII века может обогатить понимание феномена фантастического в искусстве, литературе и теоретической мысли и помочь проследить становление эстетических категорий, имеющих не только историческое значение, но и чрезвычайно востребованных в современной культуре.

Список литературы

1. Михайлов А.Н. Феномен фантастического: философско-культурологический анализ. Дис.канд.филос.наук. Москва: МПГУ, 2008. 211 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-fantasticheskogo-filosofsko-kulturologicheskii-analiz> (дата обращения 16.10.2018).
2. Гилберт К., Кун Г. История эстетики: В 2 кн. Пер. с англ. 2-е изд. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. Кн. 1. 348 с.
3. Addison J. *Essays in Criticism and Literary Theory*. Northbrook: ANM Pub. Corp., 1975. 158 p.
4. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу /Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.
5. Sandner D. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport Connecticut-London: Praeger, 2004. 374 p.
6. Miron Cr. *The Fantastic between the Sublime and the Grotesque* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5717/pdf> (дата обращения 16.10.2018).
7. Dennis J. *Critical Works*, ed. by Edward Niles Hooker. Vol. 1. Baltimore, 1939. 359 p.
8. Burke E. *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1997. 608 p.

THE PROBLEM OF FANTASTIC IN THE 18TH CENTURY ENGLISH AESTHETIC

© I.B. Kazakova

This article deals with the problem of formation of the category of fantastic and close categories of the sublime and grotesque in the English aesthetic thought of the XVIII century. The purpose of the study is to identify the features of interpretations of various approaches to describe the phenomena of the fantastic, the grotesque and the sublime in English aesthetics of the XVIII century. Using the analysis of philosophical writings and

critical essays, the author examines the peculiarities of the views of J. Addison, J. Dennis and E. Burke on the fantastic, grotesque and sublime in art and literature, and concludes that the aesthetic phenomena prevails in their concepts. The authors, who represent the XVIII century English aesthetic thought, see closeness between these categories in a similar impact on the aesthetic senses of the subject, perceiving them, as well as in similar sources of fantastic, grotesque and sublime in art and literature.

Keywords: fantastic, grotesque, sublime, Joseph Addison, John Dennis, Edmund Burke.

1.6. ОПТИЧЕСКИЕ ИГРУШКИ XIX ВЕКА И ПЬЕСА Д.М. БАРРИ «ПИТЕР ПЭН»

© *М.И. Иванкина*

Цель раздела – анализировать связь между оптическими/философскими игрушками (тауматроп, фенакистископ, зоотроп, стереоскоп, кинеограф) и пьесой Джеймса М. Барри «Питер Пэн». Оптические иллюзии и игрушки, которые служили инструментом изучения зрения и зрительного восприятия в XIX веке, создали новый опыт смотрения и задали новые вопросы о границе реальности и вымысла. Барри, испытавший восторг от работы света в камере обскура в юные годы, увидел в оптических иллюзиях метафору творчества. Анализируя и сравнивая принцип оптических игрушек, автор находит сходжения между ними и пьесой Барри, что позволяет говорить о влиянии популярного у викторианцев развлечения на театральную эстетику Барри, а постановку пьесы «Питер Пэн» 1904 года и «выдуманный» остров Neverland рассматривать как литературную философскую игрушку.

Ключевые слова: оптические иллюзии, иллюзия, оптические игрушки, философские игрушки, реальность, вымысел, Д.М. Барри, Питер Пэн, художественная правда.

Шотландского писателя и драматурга Джеймса М. Барри всю жизнь волновала проблема границы реальности и вымысла, и он был буквально одержим вопросом о том, что происходит в сознании художника в момент создания художественного произведения [1]. Вопросы соотношения факта и вымысла были вполне в духе времени на рубеже XIX–XX веков, однако в литературоведении мало говорят о влиянии исследований зрительного восприятия на эстетическую мысль того времени. Поэтому влияние оптических игрушек XIX века на формирование эстетических идей шотландского писателя и драматурга Джеймса М. Барри о главенстве искусства над жизнью, и связь оптических иллюзий с постановкой его пьесы «Питер Пэн» представляется актуальной и многообещающей темой.

С оптическими иллюзиями Барри был знаком с юных лет. В родной Шотландии в XIX веке было две камеры-обскуры: первая появилась в 1835

году в Эдинбурге, вторая – в 1836 году в Дамфри. Достоверных сведений о том, какую именно писатель видел первой, нет. Однако Келли Филипс полагает, что ребёнком, между 1873 и 1878, его могли водить в дамфрийскую, а в эдинбургской он мог бывать сам в студенческие годы между 1878 и 1882. Так или иначе, отмечает исследовательница, тёмная комната стала для него сильным переживанием, и настолько впечатлила, что в 1930 году он подарил своему родному городу Кирримуир павильон с встроенной камерой-обскура, третьей в стране [2, р. 5]. Кроме того, писатель с юных лет увлекался фотографией, которая в какой-то степени можно отнести к сфере оптических экспериментов с реальностью.

Несмотря на то, что оптические иллюзии описывались с древних времён, зрение и зрительное восприятие вызвали особенный научный интерес и были впервые поняты и описаны именно в XIX веке. В 1831 году физик-экспериментатор Майкл Фарадей сформулировал персистенцию зрения: «The eye has the power, as is well known, of retaining visual impressions for a sensible period of time; and in this way, recurring actions, made sufficiently near to each other, are perceptibly connected, and made to appear as a continuous impression» [3, с. 114]. Инструментом изучения зрительного восприятия служили оптические иллюзии, которые помогали учёным понять, как именно мозг обрабатывает получаемую информацию.

Научные исследования зрения с помощью оптических иллюзий спровоцировали изобретение оптических игрушек, целью которых было, обманывая мозг, развлекать смотрящего. Принципом работы первых игрушек – тауматропа, фенакистископа, зоотропа и кинеографа – была персистенция зрения, способность человеческого глаза сохранять изображение и воспринимать быстро сменяющееся изображение как непрерывное целое. Персистенция зрения позволяла публике, прекрасно осознающей, что она видит отдельные статические изображения на круглом листе бумаги тауматропа, диске фенакистископа, барабане зоотропа и на страницах кинеографа, переживать чудо, когда при вращении, кручении или любом другом механическом движении, картинки оживали и двигались.

Изобретения XIX века предложили принципиально иную связь между человеком и механикой и дали человечеству новые практики смотрения. Если микроскоп (около 1590 г.) и телескоп (1608 г.), являясь продолжением человеческого тела, позволяли глазу увидеть больше и дальше, тем самым наделив человека властью над реальностью, то оптические игрушки обнажали иллюзорность восприятия реальности в глазах смотрящего: человек перестал ей владеть.

Оптические игрушки были особенно популярны в Викторианской Англии и назывались философскими игрушками (philosophical toys), так как,

с одной стороны, предлагали публике развлечение, с другой самим своим существованием ставили философский об истинности реальности. Философским игрушкам давали греческие названия, чтобы подчеркнуть их научную природу. Одним из древнейших оптических приборов, который оказал влияние как на науку, так и на искусство, является камера-обскура, простейшее устройство для получения изображения, для работы которого необходим всего лишь дневной свет. Одним из революционных и сложных с философской точки зрения сложных изобретений XIX века был стереоскоп (1838). Зрителя настолько завораживал опыт стереоскопического изображения виденного ранее места, что он испытывал желание туда переместиться. То есть изображение реальности становилось увлекательнее самой реальности.

Новые практики смотрения и изучение зрительного восприятия не могли не спровоцировать размышления об отношении реальности и «выдуманной» реальности, и истинности этих реальностей. Художественная истина, пишет Умберто Эко, «это нечто большее, чем вера в то, что прочитанное правда или ложь» [4, с. 440]. Специфика художественного вымысла и придуманных реальностей заключается в том, «что мы с самого начала пребываем в убеждении, что их нет и никогда не было на свете, как нет острова Питера Пэна или Острова сокровищ Стивенсона» [4, с. 436]. Мы не склонны верить в литературные страны, потому что с авторским текстом нас связывает своего рода условное соглашение: зная, что перед нами вымысел, мы делаем вид, что верим в его истинность, – и включаемся в предложенную игру» [4, с. 437]. То же самое соглашение связывало публику с философской игрушкой: они видели перед собой статичную картинку и делали вид, что верили, что она ожила у них на глазах.

Думается, аналогичный опыт пережили зрители, пришедшие 27 декабря 1904 в лондонский Театр герцога Йоркского на премьеру пьесы «Питер Пэн». При постановке Барри активно использовал опыт философских игрушек, чтобы играть с границами вымышленного и реального. Приведём наиболее яркие примеры: использование приёма театр в театре, построение драматического действия вокруг темы сна, выбор необычного центрального места действия.

«Питер Пэн» стал первой детской пьесой, с её постановки в 1904 году начинается история детского театра в Британии. Её развлекательный, близкий традициям рождественских пантомим характер не вызывает сомнений. Сюжет пьесы, так же как рисунки на тауматропе, достаточно прост: в лондонский дом мистера и миссис Дарлинг прилетает волшебный мальчик Питер Пэн, забирает с собой на свой волшебный остров детей, где они играют и сражаются с пиратами, а потом возвращает их обратно. Од-

нако в контексте детской пьесы Барри размышляет о природе творчества, воображения и границах между художественным миром и реальным, поэтому одной из основных идей при постановке пьесы было обнажить приёмы и подчеркнуть её условность.

Как в других пьесах Барри («Дорогой Брут», «Милый Кричтон», «Мэри Роуз») действие основывается на стремительной смене места и кольцевой композиции. Пьеса состоит из пяти актов: в первом и последнем действие происходит в детской спальне, в центральных – на острове Neverland (в русских переводах Нетландия, Небыляндия, остров Небывалый, Нетинебудет; мы будем использовать оригинальное название). На окнах детской Дарлинггов висят шторы, которые распахнутся в конце первого акта, чтобы открыть зрителю волшебный остров Питера Пэна. Они представляют собой своего рода второй занавес: «which is what Peter would have called the theatre curtain if he had ever seen one» [5, p. 23]. Уже в первом акте создаётся эффект театра в театре, что изменяет границу условного и реального: мера условности персонажей, живущих в Лондоне, становится ниже, они как бы уравниваются со зрителями перед шторами-кулисами. В последующих трёх актах местом действия становится Neverland (у Барри встречаем the Neverland, the Neverlands, Never Never Never Land, the Never Never Land).

«Не счесть мест, где разворачивались сюжеты разных литературных произведений, хотя на самом деле, они никогда не существовали. Многие из них прочно укоренились в нашем воображении» [4, с. 431]. Neverland – одно из этих мест. У него есть реальные прототипы. Это, прежде всего остров Чёрное озеро, где Барри провёл лето 1904, и где, как он пишет в посвящении к пьесе, родилась идея волшебного острова. Ещё одним прототипом можно назвать Кенсингтонский сад в Лондоне: там на реально существующей реке Серпентин живёт в окружении фей младенец Питер из «Питера Пэна в Кенсингтонском саду». Neverland из пьесы – суть иллюзия. Он не имеет чёткого местонахождения: третий поворот направо, и прямо до рассвета. Он существует лишь тогда, когда его видит Питер. «Feeling that Pete was on his way back, the Neverland had again woke into life» [6, p. 75]. Мотив смотрения и зрительного контакта оказывается очень важен для сущности острова. Чтобы проявиться, на него должны смотреть, иначе его не будет. Его видят во сне дети Дарлинггов, но он меняется в зависимости от фигуры смотрящего. «John's, for instance, had a lagoon with flamingoes flying over it at which John was shooting, while Michael, who was very small, had a flamingo and lagoons flying over it. John lived in a boat turned upside down on the sands, Michael in a wigwam, Wendy in a house of leaves deftly sewn together [6, p. 10] У Neverland нет объективной реально-

сти, однако «two minutes before you go to sleep it becomes very nearly real» [6, p. 10].

Погружение в сон и пробуждение становится для Барри центральным мотивом, сюжетом, темой, местом-временем, и даже жанром. Место действия первого и заключительного актов – детская спальня. Центральных – остров, который виден во сне. Но помимо героев и самого острова, который дремлет в отсутствии Питера Пэна, в сон погружены зрители. Спектакль заканчивается, когда зритель силой авторской ремарки пробуждается: «He plays [his pipe] on and on till we wake up» [5, p. 222]. То есть, придя в театр и заключив с пьесой соглашение, что будет верить всему увиденному, зритель несколько раз пересекал пороги реальность-вымысел: театральный зал-сцена, детская спальня-окно с занавесками-кулисами, остров Пэна-Лондон. А в итоге весь спектакль оказывается сном, хотя никто не сомкнул глаз. Как зритель должен был найти точку опоры между фактом и фикцией?

Сознательное размывание границы между реальным и художественным нужно было Барри для того, чтобы убедить своего зрителя в том, что единственная правда – это все происходящее на сцене, так как «мир художественной литературы – это единственный мир, где мы можем быть в чем-то абсолютно уверены, где со всей определённой перед нами предстаёт идея Истины» [4, с. 440]. Став предметом художественного вымысла, что-то получает истинное существование, а то, чего больше нет или никогда не было, не может быть подвергнуто сомнению, если оно обрело жизнь в реальности искусства. Перефразируя Эко, все в нашем мире может быть поставлено под вопрос, только не то, что Супермена зовут Кларк Кент, Питер Пэн живет на острове Neverland. А именно этого и хотел Барри – показать, что для творящего ума нет разницы между крутящимся несколько секунд тауматропом, спектаклем в несколько часов и воображением Художника. Все они истинны, более истинны, чем сама реальность.

Список литературы

1. Nash A. Introduction // *Barrie J.M. Farewell miss Julie Logan*. Edinburgh: Canon-gate Classic, 2000. 330 p.
2. Phillips S. Barrie and Camera Obscura // *ANON: The J.M. Barrie Literary Society Journal*. V.1, 2018. P.5–8.
3. Wade N.J., *Perception and Illusion: Historical Perspectives*, Springer, New York, 2005. 204 p.
4. Эко У. *История иллюзий. Легендарные места, земли и страны*. М.: Слово. 2013. 480 с.
5. Barrie J.M. *The Plays of J.M. Barrie*. London: Hodder and Stoughten, 1933. 845 p.
6. Barrie J.M. *Peter and Wendy*. London: Hodder and Stoughten, 2008. 267 p.

OPTICAL TOYS OF THE XIX CENTURY AND J.M. BARRIE'S PLAY «PETER PAN OR THE BOY WHO WOULDN'T GROW UP»

M.V. Ivankiva

Some philosophical/optical toys of the XIXth century such as thaumatrope, phenakistiscope, the stereoscope etc., designed to trick the mind, could be reflected as a result of the exploration of the relationship between vision and perception. These toys undermined the link between real and make-believe, which was particularly interesting for the writers like J.M. Barrie, who all his life was fascinated with the boundaries between fact and fiction. His play «Peter Pan, or the Boy who Wouldn't Grow Up» and the imaginary island of Never Land may be regarded as philosophical toys themselves.

Keywords: optical toys, philosophical toys, optical illusion, fact, fiction, J.M.Barrie, Peter Pan

1.7. ДИАЛОГ РОМАНТИЗМА И РЕАЛИЗМА В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ: МИСТИЧЕСКОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДИТ УОРТОН

© *М.П. Кузима*

В разделе рассматривается то, как на рубеже XIX–XX веков американские писатели реалистического направления обратились к творческому освоению романтической традиции и использовали для решения своих художественных задач элементы романтической поэтики, соединяя различные типы повествования. Особое внимание уделяется в этом отношении творчеству Эдит Уортон (1862–1937), одного из создателей американского реалистического социально-психологического романа и романа нравов. Отмечается, что в жанре новеллы и рассказа Уортон явилась во многом продолжательницей традиции американской романтической новеллы. Детально анализируется новелла Уортон «Зёрнышко граната» из её сборника «Призраки». Анализ показывает, что романтический мотив послания из потустороннего мира, присутствие в новеллах элементов мистического и сверхъестественного, мифологические аллюзии помогли Уортон выразить её критический взгляд на современную техническую цивилизацию, неравенство общественного положения женщин, их недостаточное участие в общественном дискурсе.

Ключевые слова: романтизм, реализм, американская литература, Эдит Уортон, мистическое и фантастическое в литературе, миф, миф о Деметре и Персефоне, гендерная проблематика, общественный дискурс

В истории американской литературы романтизм – и как художественное направление, и как эстетическая система – занимает особое место: творчество романтиков стало основополагающим в формировании национальной литературной традиции, романтизм в США продолжал плодотворно развиваться вплоть до конца XIX века (к примеру, первое издание стихотворений Эмили Дикинсон вышло в свет в 1890 г.), романтическая эстетика сохранила свою привлекательность и для писателей-реалистов рубежа веков (как затем и всего XX века).

Обострённое внимание романтиков к нравственному опыту человека, к постижению внутреннего смысла бытия было по своей сути глубоко созвучно таким писателям реалистического склада, как Генри Джеймс и его младшая современница, одна из создателей американского реалистического социально-психологического романа и романа нравов Эдит Уортон (1862–1937). Джеймс опосредовал достижения романтиков и применил их к решению задач реалистического письма; он нередко обращался к художественным средствам романтической поэтики: использовал сквозные образы-метафоры, аллегории, символы, миф, элементы таинственного и сверхъестественного. Уортон шла аналогичным путём, соединяя, в том числе в романах, различные типы повествования, что помогало более глубокому художественному осмыслению действительности. В жанре новеллы и рассказа Уортон выступала к тому же прямой продолжательницей дела американских романтиков (Ирвинга, Готорна, По).

Мистическое, таинственное, фантастическое – важная часть художественного мира Уортон. До самых последних дней жизни она писала рассказы о призраках, ею были созданы классические образцы современной новеллы такого типа; в 1937 г. вышел в свет сборник её рассказов «Призраки» (*Ghosts*). Уортон считала этот жанр важной и отличительной частью именно англоязычной литературной традиции. В предисловии к сборнику она отмечала, что вкус к призракам и понимание их сохраняются лишь среди тех, чьё ухо чувствует музыку диких лесов и северных морей, они недоступны человеку латинской цивилизации; в самой себе этот вкус она объясняла кельтским происхождением [1, р. 8]. В книге «Искусство прозы» (*The Writing of Fiction*, 1925) Уортон писала об особенностях построения рассказа о сверхъестественном, в частности, о необходимости создания в нём атмосферы естественности, чувства меры и умения «экономить ужасы» [2, р. 40]. Образцом для неё в этом отношении был «Поворот винта» Генри Джеймса.

«Парадокс» современной ей действительности всегда был в центре творчества Уортон [3]. Мистическое, сверхъестественное в её художе-

ственном мире должно было вскрыть этот внутренний парадокс. Уортон полагала, что в XX в. рассказ о призраках очень актуален, он отвечает глубокой внутренней потребности современного человека: в век тостеров и телефонов рассказ о привидении затрагивает тёмные глубины нашего подсознания и ему не нужны ни источники, ни доказательства, писала она [1, р. 7–8].

Тема внутренней недостаточности технической цивилизации является весьма существенной для Уортон. В этом она выступает прямой преемницей романтиков. Настойчиво обращался к теме науки и промышленной цивилизации Готорн (новеллы «Дочь Рапачини», «Родимое пятно», «Эксперимент д-ра Хайдеггера»), стремясь понять воздействие нового знания и новых форм жизни на духовно-нравственное состояние общества. В своей автобиографии Уортон вспоминала, что появилась на свет, когда в мире не было ни автомобилей, ни электричества, ни центрального отопления, ни кино, ни аэропланов, ни телеграфа [4, р. 6–7]. Она стала свидетельницей их появления и полного преобразования повседневной жизни человека, изменения всей среды его обитания. А с этим в массовом сознании распространилось ощущение всевластия и всесилia человека; значение таких традиционных нравственных понятий, как терпение, внутренняя дисциплина, смирение стало невянятно людям новой массовой культуры века комфорта.

Рассказы о призраках всегда нарушают рациональный мир яви, показывая, что его прочность и чёткость границ – иллюзия, они дают уверенному в себе и позитивистски настроенному читателю понять, что мир очевидных фактов и вещей на самом деле зыбок и представляет лишь поверхность жизни. Герои Уортон на своем опыте убеждаются, что жизнь нельзя исчислить, она не поддаётся одномерной трактовке. Романтизм помогал писательнице проникнуть в потаённый смысл бытия, показать его сложную многомерность.

Мотив призрачности видимого мира и реальности мира потустороннего придал особый ракурс и важнейшей для Уортон теме женской судьбы и женского творчества. Своим творчеством Уортон активно участвовала в полемике по «женскому вопросу» и внесла в неё свой особый вклад [5]. Готическая поэтика выразила убеждение Уортон в том, что внутри старых структур брака, семьи кроются неведомые секреты. Одним из таких секретов, даже не допускаемых к открытому обсуждению, является то, что традиционный дом с его традиционным распределением ролей – опасное для женщины место. Творчество Уортон поднимает эту важную тему дома, домашнего уюта в жизни женщин, что сейчас привлекает внимание и культурологов, и литературоведов [6].

Для проникновения в скрытые смыслы жизни Уортон нередко прибегает к мифу. Она использует античные мифы (о Персефоне и Деметре, Медузе, Андромеде и др.), что было достаточно характерно и для романтической литературы, но на рубеже веков приобрело особый смысл. Наука, философия, литература обратились к исследованию парадигм человеческого бытия, закреплённых в мифах и ритуалах, этот интерес был общим для очень разных писателей (Джойс, Фолкнер, Томас Манн, Т.С. Элиот и другие) и учёных (Фрейд, Юнг, Фрейзер). Миф давал возможность выявить глубинные пласты человеческого сознания, ещё раз подтверждал свою значимость; в искусстве он позволял раскрыть сложную природу человека и смыслы его культуры.

Одним из существеннейших для Уортон был миф о Персефоне, вынужденной покинуть мир земной и уйти в мир скрытый, подземный. Этот образ проходит лейтмотивом через произведения писательницы на протяжении всего её творческого пути. Интерес Уортон к мифу о Персефоне и её жизни в подземном царстве отметили многие исследователи: Р.У.Б. Льюис писал даже о «пожизненной одержимости» Уортон этим образом [7, р. 495], а у К. Уэйд сама Уортон предстаёт «американской Персефоновой» [8].

Действительно, можно сказать, что Персефона становится для Уортон символом и женщины как таковой, и женщины-писателя. Так, образ Персефоны находится в центре новеллы «Зёрнышко граната» (*Pomegranate Seed*, 1931), само заглавие которой является аллюзией к мифу о Персефоне, отведавшей зёрнышко граната и тем обрекшей себя на то, чтобы часть времени года проводить во тьме подземного царства своего мужа Плутона, лишь весной возвращаясь к матери Деметре. О том, насколько важен был для Уортон этот мифологический образ, говорит и тот факт, что героини повести «Пробный камень» (*The Touchstone*, 1900) и рассказа «Копия» (*Copy*, 1901) – женщины-писатели – являются (подобно самой Уортон) авторами произведений под названием «Зёрнышко граната».

Миф о Персефоне открывает возможности весьма неоднозначной трактовки. Персефона спускается в мир «подземный» – иррациональный, тёмный, он связан с взрослостью и сексуальным опытом; на первый взгляд, он далёк от светлого и упорядоченного, плодоносного мира матери, но ведь сама земля Деметры и есть грань, разделяющая собой эти два мира, и плоду, чтобы произрасти, нужен не только свет, но и тьма, подземное погребение. Для Персефоны такое «погребение» есть приобщение миру мужскому и предание себя власти мужского мира, тогда она сможет вернуться к миру женскому в ином качестве и вернуть ему плодоносность как выражение ликования Деметры о воссоединении с дочерью. Романтическая

эстетика в рассказах Уортон даёт ей возможность через символический ряд раскрыть эту сложность женской судьбы и женского дискурса: его неразрывность с дискурсом мужским, обретение свободы только в движении между двумя мирами (Персефона должна жить в обоих мирах, принимая оба как свои).

Представляются несколько упрощёнными трактовки данного мифа, предлагаемые некоторыми исследователями феминистского направления. Так, Джозефин Донован правомерно отмечает, что миф о Персефоне оказался чрезвычайно важным для исторического перелома в западной женской культуре среднего класса в конце XIX в., поскольку символически выразил переход от доиндустриальной культуры, центром которой было материнское начало (мир Деметры), к капиталистическому индустриальному миру, где господствует мужской этос, для которого характерны специализация, профессионализм и бюрократизация жизни. Однако оценивает ситуацию Донован довольно однобоко: «Дочери ... были полны стремления раздвинуть свои горизонты, войти в новые системы дискурса, подобно Персефоне, не отдавая себе отчёта в том, что такое подключение ведёт к патриархальному плену» [9, р. 44]. Недооценивается тот факт, что для Персефоны существует угроза и матриархального плена, а сложность её положения заключается как раз в том, чтобы найти компромисс, обретя его в движении, а не в статике.

В своей новелле «Зёрнышко граната» Уортон даёт более глубокую интерпретацию соотносённости мужского и женского дискурсов. Её пронизательность проявляется в умении читать древний миф, проникающий в матрицу жизни женщины, и в умении видеть эту матрицу в современном мире, где людям кажется, что мифы устарели и все проблемы коммуникации уже решены с помощью средств массовой информации.

Сюжет новеллы внешне прост: вдовец Кеннет Эшби женится во второй раз, его новую жену зовут Шарлоттой; вначале они вполне счастливы, но через некоторое время Кеннет начинает получать таинственные серые письма. Постепенно мы догадываемся (хотя нигде этого не говорится прямо), что письма приходят с того света от его умершей жены Элси. Письма повергают Кеннета в ужас, он чувствует себя как человек, скользящий в бездну, он просит Шарлотту о спасении. Состояние Кеннета, – который вначале был так счастлив в новом браке, а после медового месяца, казалось, помолодел лет на двадцать, – приводит Шарлотту в недоумение и тревогу, она связывает его с таинственными письмами и тоже с ужасом ждёт следующего письма, хотя не знает, от кого они, и интерпретирует их совершенно обыденно как письма от реальной женщины, имеющей какие-то права на Кеннета, возможно, любовницы. Её брак с Кеннетом под угро-

зой, муж всё более отдаляется от неё, как отдаляется он и от повседневности, всё самое обычное кажется ему странным и неузнаваемым. Их судорожная попытка спасти свой брак, уехав вместе отдохнуть, заканчивается ничем: именно в тот день, когда Кеннет должен был взять билеты, произошло его необъяснимое исчезновение. Шарлотта и её свекровь остаются в неведении, с последним письмом в руках, они пытаются прочесть его, но призрачные буквы едва различимы, хотя и складываются в некий призыв, дающий ключ к исчезновению Кеннета: им удаётся разобрать два слова – «мой» и «приди».

Ни мать героя, ни Шарлотта не в силах прочесть написанного, но призрачные письма осязаемо вторгаются в действительность и уводят героя за собой. Устами Шарлотты Уортон говорит о значении для современного человека такого столкновения со сверхъестественным: «Там на улице, – думала она, – небоскрёбы, рекламы, телефон, телеграф, самолёты, кинотеатры, автомобили и все прочие атрибуты двадцатого века, а у меня в доме за дверью нечто такое, что я не могу объяснить и не могу соотнести с этой реальностью. Нечто старое, как мир, таинственное, как сама жизнь...» [1, р. 240].

Странные письма заставляют Шарлотту бояться переступить порог собственного дома, её тревожит мысль, не пришло ли очередное таинственное письмо, её покой нарушен, она сомневается в верности Кеннета. Читатель убеждается, что, хотя Кеннет и не изменяет жене в бытовом смысле слова, но душа его действительно принадлежит другой женщине, пусть и умершей, а потому вполне обоснованны и подозрения Шарлотты, но вопрос о том, кому – Элси или Шарлотте – изменил Кеннет, остаётся открытым.

Фактически в новелле история Персефоны как бы переворачивается. Конечно, линия Элси – Персефоны наиболее очевидна, ведь именно Элси покинула мир живых, спустилась в подземное царство мёртвых и возвращается к живым в начале весны – как раз тогда, когда ей и положено по мифу. Однако постепенно мы видим, что роль Персефоны по отношению к «материнскому миру», который объединяет всегда такую уравновешенную и рациональную мать Кеннета и Шарлотту, начинает играть сам Кеннет, – он становится своеобразным двойником Персефоны. Кеннет оказывается на грани между мирами и уходит в мир подземный, куда его ведёт Персефона-жена

Интересно и положение Шарлотты. Она остаётся фактически на обочине, хотя само имя первой жены (Elsie, по аналогии с 'else'), казалось бы, предполагало, что именно Элси должна быть дополнением, однако в «дополнение» превращается Шарлотта. Шарлотта борется с этим, как может,

но далеко не всё в её власти Она становится «повторением» Элси уже хотя бы потому, что теперь носит её имя – миссис Эшби – и воспитывает её детей; а когда Элси была еще жива, Шарлотта побывала у неё в гостях и отметила для себя, что и сама хотела бы так устроить дом и иметь такую же точно гостиную.

Элси, однако, адресует все свои письма только Кеннету, жажда узнать, что в них и от кого они, сдает Шарлотту. Она в итоге отбрасывает в сторону свои принципы и распечатывает последнее письмо, но всё равно не может прочесть: оно написано так, словно в ручке не хватало чернил (поверхностные объяснения всех призрачных явлений у Уортон всегда вполне банальны), и Шарлотта, как ни напрягает зрение, может с трудом разглядеть лишь несколько слабых, едва различимых штрихов. Свекровь узнаёт почерк на конверте, и это повергает её, человека рационального, в смутение и ужас, но и она не может прочесть письма, Кеннет же читает письма, ведь они написаны для него.

С феминистской точки зрения Элси предстаёт как соучастница в преступлении против женщин, потому что она как автор писем отвергает, якобы, женскую аудиторию и специфически женское воображение в самой себе [10]: почерк Элси, как замечает Кеннет, по общему мнению, скорее похож на мужской [1, р. 244] – это рассматривается как важнейший символический показатель отказа женщины от женского взгляда, воображения и дискурса. В такой интерпретации новелла превращается в своеобразный манифест, декларирующий, чего не надо делать, а именно: не надо согласовывать себя с мужскими стандартами, как это делают письма Элси, не надо отстраняться от потенциальных читателей; новелла, тем самым, стимулирует читателей заявить свой протест, сказав, подобно Шарлотте: «Я не буду больше этого терпеть, ни одного дня больше не буду этого терпеть!» [1, р. 241].

Однако данная трактовка не учитывает некоторых важных поворотов текста. Например, Шарлотта, пытаясь понять, кто же автор писем, естественно, думает, в первую очередь, от мужчины или от женщины, и приходит к чёткому выводу, что превалирует в почерке именно женское начало, она не сомневается, что письма от женщины. Их нечитабельность для Шарлотты вызвана тем, что они предназначены только одному Кеннету – мужу Элси и отцу её детей. В этом опыте Шарлотта действительно остаётся на обочине, ей доступны лишь его общие очертания.

При всей «потусторонности» посланий Уортон великолепно «заземляет» своих призраков: Элси оказывается в курсе всех подробностей жизни семьи. Она бдительно следит за детьми, мы узнаём об этом косвенно из тех замечаний, которые Кеннет делает по поводу ведения дома и хозяйства

после прочтения писем. Так, он спрашивает Шарлотту, не слишком ли, по её мнению, нянька Джойс молода и легкомысленна и следит ли она сама за тем, чтобы у Питера, когда он идёт в школу, всегда был завязан шарф, ведь у мальчика слабое горло, – материнская забота продолжается и после смерти. Всё полно деталей обычной семейной жизни, призрак обрастает их плотью, власть Элси покоится на её знании Кеннета и знании всего, что происходит в её семье.

Подход Уортон – это взгляд умудрённого жизнью человека, говорящий нам о том, что связь между мужем и женой, прожившими в браке немало лет, столь прочна и значительна, что и радости медового месяца с молодой женой не способны её заменить. Между супругами есть знание, не доступное посторонним, оно связывает только данного мужчину и данную женщину и, тем самым, навсегда отделяет Кеннета и от его матери и от его новой жены, причём отнюдь не потому, что его союз с Элси был полон безоблачного счастья, напротив, – он был полон сложностей совместной жизни, но власть этой совместности огромна. Шарлотта остаётся в неведении и непонимании, обречена строить догадки и домыслы; даже отсутствие портрета Элси на стене в библиотеке только ещё больше заставляет думать о ней, делает это отсутствие постоянным присутствием, Элси становится ещё ближе Кеннету, «потому что она невидима для всех остальных» [1, р. 267].

Феминистская идея «сестринства» как исходной экзистенциальной связи, объединяющей женщин, не отрицается Уортон, но писательница показывает и фундаментальную ограниченность этой идеи: «сестринство» не решает для женщины её важнейшую жизненную дилемму, ведь речь идёт не о жизни в монастыре, где сестринство – основа, а о женщинах в миру, где оно – лишь одна из связей, где проблемы сексуальной жизни неизбежно вторгаются в женский мир.

Зёрнышко граната отлучает женщину от «сестринства», соединяет её навсегда в браке и детях с миром мужчины. Но аналогичный процесс происходит и для мужчины, о чём сторонницы феминистского подхода в полемике склонны забывать: он также не вполне принадлежит «мужскому» миру, и он должен выйти из чрева женщины и соединиться с женщиной, его дискурс также не может быть чисто «мужским». В рассказе Уортон поэтому, думается, совершенно не случайно двойником Персефоны-Элси становится не только Шарлотта, с опозданием ощущающая власть «подземного царства», но в первую очередь именно Кеннет.

В конце рассказа Шарлотта и свекровь решают вести себя так, как если бы их действия могли помочь, и вызывают полицию. Эта деталь расценивается некоторыми критиками как акт их подчинения мужскому поведен-

ческому коду. Думается, что это просто достойная, ироничная концовка новеллы, возвращение повествования из пласта таинственного и сверхъестественного в мир повседневной реальности, где в случае исчезновения человека действительно ничего не остаётся, как вызвать полицию, и вряд ли здесь имеет значение половая принадлежность того, кто берёт трубку телефона, это диктует нам всем обыкновенный здравый смысл, хотя его ограниченность в решении проблем жизни Уортон уже показала в своей новелле. Ирония и сатирический взгляд на общественные условности присутствия Уортон, – это отмечают многие исследователи [11]; писательница остаётся верна себе и в рассказах о призраках.

Односторонние прочтения произведений Уортон оказываются не в ладу с общим строем её прозы. Уортон обладала широтой видения и заглядывала далеко вперёд, понимала, что проблема женского дискурса не исчерпывается противостоянием дискурсу мужскому, её решение требует от женщины, как и от мужчины, способности участвовать во всей полноте общественного дискурса, а стало быть – овладения им.

Проблема участия женщин в общественном дискурсе ставила в центр внимания роль языка как важнейшего средства коммуникации. Уортон образно прослеживает соотнесённость языка с женским опытом и женским сознанием в их общечеловеческом и специфически женском измерениях.

Надо сказать, что данный подход для гендерных исследований оказался особенно актуален, поскольку в XX веке общество вполне осознало, что вопрос о равноправии женщин не решается предоставлением избирательного права, но требует глубоких изменений в самой ткани культурной жизни и в языке культуры. Известная феминистка-теоретик Люс Иригарай подчёркивала, что именно на уровне языка женщинам необходимо определить свою самость, поскольку в мужском дискурсе они находятся на положении «ссылных» [12, р. 51, 44]. Общественный дискурс должен был включить в себя «женское» как равноправное и неотъемлемое начало, женщина должна была стать не только реципиентом, но и творцом дискурса, ведь борьба за право говорить и иметь аудиторию – это борьба за изменение существующего порядка.

Тема «словесных» возможностей женщины в мире, где главенствующую роль в общественном дискурсе играет мужчина, где субъектом действия и восприятия является мужчина, где всё соотнесено именно с мужским взглядом, развивается Уортон и в романах, и в рассказах, в том числе, рассказах о призраках и таинственных явлениях. Эта художественная форма давала Уортон возможность передать своеобразную «призрачность» жизни женщин: молчание, на которое обречены обитательницы

мира теней, их молчаливое и неявное присутствие в мире видимом служило символом отлучённости женщины от слова в общественном дискурсе.

Данная тема особенно ярко прослеживается, естественно, в тех рассказах Уортон, где возникает как лейтмотив писательский труд и читатель. Во многих произведениях этот мотив реализуется в завуалированной форме – как написание писем, дневников и т. п. Такое сужение сферы женского дискурса до частной коммуникации весьма симптоматично само по себе, но даже и в ней женщины остаются «непрочитанными» – непонятыми, искажёнными, их мысли украденными, изъятыми из бытия. Однако порой «призрачные» женские послания оказываются сильнее самой осязаемой действительности: как мы могли видеть, Элси после смерти не только сохраняет, но и упрочивает свою власть над Кеннетом.

Женщина оказывается способна преодолевать границы бытия благодаря сотворенным ею текстам – письмам, дневникам и художественным произведениям, – которые находят и прочитывают оставшиеся в живых. Знаменательно, что и в реалистических романах Уортон сотворённые тексты играют немалую роль в судьбе героинь, нередко воссоединяя их с миром, который они, по той или иной причине, вынуждены были покинуть. Так, в «Доме веселья» (*The House of Mirth*, 1905) бумаги героини Лили Барт, найденные после её смерти, свидетельствуют о её честности и благородстве и служат герою укором.

Уортон рассказывает о женщинах, обречённых на немоту, отчуждённых от слова, но слово остаётся для них возможностью жить даже после смерти, и героини Уортон обретают свой голос. Уортон трактует эту проблему, используя формы готического рассказа, романтической новеллы о призраках, где ведущую роль играет метафора, где недосказанность и таинственность являются частью общей символической структуры: женское слово, говорение, болезнь и смерть, невозможность простого и лёгкого контакта сплетаются в единый образ, чтобы сказать нечто, речью ещё не освоенное. Романтический мотив послания из потустороннего мира помог Уортон символически выразить её представление о положении женщин на рубеже XIX–XX веков и их действительных возможностях.

Список литературы

1. Wharton E. *The Ghost Stories of Edith Wharton*. N.Y.: Popular Library, 1976. 320 p.
2. Wharton E. *The Writing of Fiction*. N.Y.: Scribner's, 1925. 176 p.
3. Sterling Ch. *Edith Wharton and the Paradox of Fin-de-Siècle Modernity* // *Edith Wharton: Critical Insights* /Ed. by M. Drizou. Salem: Salem Press, 2017. P. 3–17.
4. Wharton E. *A Backward Glance: An Autobiography*. N.Y.: Touchstone Book, 1998. 386 p.

5. Groenhof I. Edith Wharton and the Rise of the New Woman // Edith Wharton: Critical Insights /Ed. by M. Drizou. Salem: Salem Press, 2017. P. 35–47.
6. Hellman C. Domesticity and Design in American Women's Lives and Literature: Stowe, Alcott, Cather, and Wharton Writing Home. N.Y.: Routledge, 2011. 134 p.
7. Lewis R.W.B. Edith Wharton: A Biography. N.Y., Hagerstown, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1977. 392 p.
8. Waid C. Edith Wharton's Letters from the Underworld: Fictions of Women and Writing. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1991. 256 p.
9. Donovan J. After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989. 208 p.
10. Young J.H. The Repudiation of Sisterhood in Edith Wharton's "Pomegranate Seed" //Studies in Short Fiction, 1996, Winter, v. 33, № 1. P. 1–11.
11. Horner A., Beer J. Edith Wharton: Sex, Satire and the Older Woman. N.Y.: Pelgrave Macmillan, 2011. 207 p.
12. Irigaray L. The Irigaray Reader /Ed. Margaret Whitford. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1991. 244 p.

**A DIALOGUE BETWEEN ROMANTICISM
AND REALISM IN AMERICAN LITERATURE
AT THE END OF THE 19TH–THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY:
THE MYSTICAL AND FANTASTIC IN THE WORK OF EDITH WHARTON**

© *M.P. Kizima*

The article studies how American realists appropriated the achievements of the Romantic literary tradition and used some elements of the Romantic poetics for their own artistic purposes combining the two different types of narratives at the end of the 19th–the beginning of the 20th century. The study focuses particularly on the work of Edith Wharton (1862–1937), one of the creators of the American realistic social and psychological novel and the novel of manners. It is pointed out that in the genres of novella and short story Wharton often worked as a direct successor of the American Romantics. Her ghost story *Pomegranate Seed* (1931) is analyzed in detail. The analysis shows that the romantic motif of a message from the world of the dead, the elements of mysticism and the supernatural, mythological allusions (especially to the Demeter-Persephone myth) helped Wharton to express her critical attitude towards modern technological civilization, the social inequality of women and their exclusion from the public discourse.

Keywords: Romanticism, Realism, American Literature, Edith Wharton, the mystical and fantastic in literature, myth, the Demeter-Persephone myth, gender in fiction, public discourse

1.8. ТАЙНА МЕРТВОЙ КНЯГИНИ: ОБ ОДНОМ РУССКОМ СЮЖЕТЕ В БРИТАНСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ

© А.А. Липинская

Раздел посвящен анализу специфики «русских» мотивов в новелле Р. Хиченса «Зажженные свечи» (1919). В качестве основного метода исследования применяется компаративный анализ. Готическая новелла (англ. ghost story) часто тяготеет к экзотической тематике в силу важности для нее образа чужого, другого, но собственно русский материал достаточно редок – на заре Британской империи был значительно более актуален местный или восточный материал. Более того, русские мотивы редко обладают историко-этнографической достоверностью, как правило, они тяготеют к этнокультурным стереотипам и не лишены искажений. В «Зажженных свечах» ситуация именно такова, но отчасти это может объясняться пародийностью и повышенной рефлексивностью новеллы: это поздний образец жанра, и в нем гротескно усилены некоторые «общие места» (повествовательная рамка, экзотический материал, игра с категорией достоверности).

Ключевые слова: готическая новелла, жанр, этнический стереотип, рефлексивность, мотив, повествовательная рамка

Новелла Роберта Хиченса «Зажженные свечи» (The Lighted Candles) [4, с. 279–308] из сборника «Укус змеи» (Snake-Bite, 1919) – весьма своеобразный образец британской готической новеллистики. К этому времени готическая новелла, она же ghost story, в канонической форме была уже на излете и, к тому же, активно взаимодействовала с разными другими жанрами, не только в рамках отдельных текстов – выходили авторские сборники смешанного состава, к примеру, Конан Дойл сочетал под одной обложкой готику, приключения, научную фантастику [3]. Вообще одним жанром ограничивались немногие, Хиченс сам экспериментировал с разными повествовательными формами. «Укус змеи» – его поздняя вещь, здесь под одной обложкой собраны шесть рассказов, содержащих или же не содержащих элементы сверхъестественного, но неизбежно обращающихся к этнокультурной тематике – англичане за границей, экзотические народности и т.д.

Хиченс – автор очень неровный, он одновременно автор признанного шедевра готического жанра (How Love Came to Professor Guildea – «Как к профессору Гильдею пришла любовь», 1900) и плоско-дидактических историй. В «Укусе змеи» это тоже хорошо видно: титульный рассказ [4, с. 9–79] построен на системе гендерных и этнических стереотипов – интеллигентный английский врач и его жена, влюбленная в сверхмужественного американского миллионера, действие происходит в африканской пустыне, присутствуют арабы и негры с подчеркнутыми расовыми особенностями –

Британская империя клонилась к закату, недавно рухнули еще как минимум две империи, и, возможно, именно поэтому особенно остро, до болезненности, воспринимался образ другого, чужого, в принципе являющийся жанрообразующим для поздней литературной готики.

Сборник вышел в 1919 году, в нем упоминается и Первая мировая, и революция в России. Русская тема в британской готике напрямую встречается редко, обычно задействован местный материал или восточная тематика, но некое устойчивое представление о Восточной Европе как месте экзотическом и потенциально опасном присутствует в фоновом режиме – широко известен роман Брэма Стокера о трансильванском графе Дракуле, а если говорить о малых формах, в новелле Норткота «Картина» в условно венгерский материал попали отдельные мотивы явно из славянской традиции (гадание о суженом на зеркале, имя главной героини – Анна Павлинская) [1, с. 427], а буквально за два года до Хиченса один из классиков поздней готики, Алджернон Блэквуд, вводит столь же условную русскую тему в рассказ «Крылья Гора»: русские сезоны, загадочная душа русской девушки Веры, русский еврей – танцор балета, в которого вселяется грозное египетское божество [2, с. 41–65]. Даже широко образованные авторы пользовались этнокультурными и литературными стереотипами, русское (частный случай восточноевропейского) воспринималось как вариант варварского, архаического, иного, пусть и не обязательно в негативном ключе. Нечто подобное наблюдается у Хиченса.

«Зажженные свечи» – новелла с обрамлением. Повествовательная рамка разной степени сложности и эксплицитности – одна из важнейших особенностей историй с привидениями, отчасти она восходит к устным корням жанра, а устойчивость ее присутствия объясняется гносеологическими причинами: невероятная и страшная история должна не потерять ореол фиктивности, связь с субъективным опытом, она воздействует более благодаря искусству рассказчика, чем благодаря вере в реальность описываемого. А «Зажженные свечи» – это еще и поздний образец жанра, за ним стоит долгая традиция, так что повышенный уровень рефлексивности текста вполне закономерен. Рассказчик слышит в поезде от попутчика загадочную историю, притом он же читает книгу под названием Real Ghost Stories («Подлинные истории с привидениями»), которая, собственно, и привлекла внимание собеседника (в то время подобные сборники пользовались популярностью). И, конечно, рассказанное происшествие вызывает у обоих героев желание порассуждать о его причинах – естественных или сверхъестественных. То есть конвенции подчеркнута обнажены, автор словно рассчитывает на понимающего опытного читателя и играет с ним.

Рассказчик едет на поезде из Парижа в Рим в двухместном купе, надеясь, что его никто не побеспокоит. Попутчик все же находится и тогда рассказчик достает несколько газет и книгу о призраках и кладет ее между собой и вторым джентльменом, что выглядит как приглашение к диалогу. Газеты пестрят сообщениями о ситуации в революционной России, герой считает, что это по-настоящему ужасно. Так задается угол восприятия: привидения, Россия, революция, скука, вынуждающая коротать время за разговором (последнее – прототипическая ситуация новелл с обрамлением, начиная с «Декамерона»).

Собеседник рассказчика замечает книгу и готов рассказать собственную историю – тем более, действие ее происходит в Риме, куда они оба едут. Рассказчик же заявляет, что он писатель и может ее использовать – и читатель, держащий в руках новеллу Хиченса (т. е. «результат» фиктивного диалога), может оценить этот игровой ход. Еще один авторефлексивный момент возникает, когда попутчик сообщает, что боится страха (I fear fear) [4, с. 281], то есть проявления страха у других вызывают у него нервное напряжение и неловкость.

Дальше почти весь оставшийся текст представляет собой рассказ попутчика, изредка прерываемый репликами и комментариями нарратора – словно для того, чтобы читатель не забыл о многослойности повествования. Герой снимает квартиру в Риме – причем в современном доме, а не в каких-нибудь романтических старых кварталах. Получив инструктаж от хозяйки, он зачем-то зажигает и, как ему кажется, гасит свечу, по его собственным словам, бессознательно. В готической новелле такие «ружья», развешанные по стенам для последующего «выстрела» – важнейший прием, и тут он, как и почти все прочие, педалирован: достаточно вспомнить, как называется рассказ, и как будто бессмысленный жест персонажа описан чрезвычайно подробно. Погуляв в городе, герой возвращается и с изумлением видит горящую свечу – видимо, он все-таки забыл ее погасить. Так закладывается основа для последующей игры с возможными интерпретациями: странные вещи могут иметь, а могут и не иметь какое-то совсем простое объяснение. Именно поэтому герой тратит достаточно много времени на рассказ о том, как он пытался вспомнить, проверял, не заходил ли кто в квартиру, и т.д. История повторяется – но уже после найма кухарки, которую тоже можно заподозрить в том, что она оставила зажженную свечу, хотя понятно, что на этот раз усиливаются и подозрения совсем иного рода.

Третье повторение ситуации заставляет постояльца уже всерьез обеспокоиться и пойти к хозяйке выяснять, кто снимал квартиру до него: очевидно, предполагается, что опытный читатель должен подумать о доме с

привидениями, хотя предлагается и рациональная версия: предыдущий жилец потерял ключ, и тот попал невесть в чьи руки. Правда, с учетом всех обстоятельств, привидение выглядит логичнее сумасшедшего или хулигана со свечой, который больше ничего в доме не трогает.

Предыдущая жилица была русская княгиня Андракова (у русских героев готических новелл встречаются довольно причудливые фамилии – к примеру, танцора из «Крыльев Гора» зовут Бинович), она умерла.

Второй русский персонаж, вполне живой, попадает герою на улице и немедленно привлекает к себе внимание. Это парень двадцати пяти лет от роду, рослый, светловолосый, лохматый, похожий на русского студента – типаж явно сконструирован по литературным моделям (Разумихин, Базаров), он очень подробно описан – и этнический типаж, и одежда. Действительно, это русский студент – в мире заранее установленных типажей иного и быть не могло. Молодой человек был знаком с княгиней еще в России – и возникает вопрос: а не могла ли она дать ключи кому-то из слуг? Но слуг у нее не было, она боялась их держать – в России у нее было темное прошлое. Напомним: сборник вышел в 1919 году, и попутчик говорит рассказчику, что был в Риме три года назад, то есть никак не позже 1916-го, что очевидно заставляет (вкуче с газетными заметками) подумать о предреволюционной ситуации.

Княгиня была женой губернатора на юге России, человека властного и жестокого, и подстрекала его к еще большим зверствам. Губернатора застрелила какая-то девушка, ее отправили в Сибирь, а княгиня уехала в Рим, видимо, опасаясь, что и до нее доберутся – ее открыто ненавидели. Набор расхожих моментов, вписывающихся в исторический контекст (народные недовольства, молодые террористы и т. д.), накладывается на совершенно канонический литературно-легендарный образ злой аристократки в духе графини Батори. При этом княгиня, она не молодая красавица, как многие такие героини, а очень старая женщина, старше мужа, несмотря на это, склонная к кокетству – что отсылает к другому литературному образу, уже чисто русского происхождения («Пиковая дама»). Минимальное, весьма условное историческое правдоподобие накладывается на литературную сеть координат.

Измученная страхом, старая эмигрантка умерла. Студент, матери которого она покровительствовала, нашел ее мертвой, рядом горела свеча. Естественно, нынешний жилец еще больше пугается и уже не знает, что и подумать, он опять видит зажженную свечу и готов увидеть призрак старухи – но нет, опять никого. Ему приходит в голову блестящая идея – чтобы не населять ту комнату плодами разыгравшегося воображения, надо поселить там живого человека, слугу-сицилийца. Рассказчик истории сам

замечает, что жители Сицилии эмоциональны и суеверны. Фактически весь рассказ строится на предположении, что некоторые географические локации и этносы особенно предрасположены к сверхъестественному, так что сицилиец, конечно, не лучшая кандидатура на роль ниспровергателя легенды, но в противном случае история бы оборвалась. К утру юноша умирает, и врач объясняет это пороком сердца (у вроде бы здорового молодого мужчины) – и это очередной традиционный мотив: самые безумные вещи читаются в рациональном, медицинском ключе, но сам персонаж истории прекрасно понимает, что этого мало. Он предлагает русскому студенту пойти с ним в злосчастную комнату – того это помещение одновременно пугает и притягивает. Только сейчас выясняется, какая у молодого человека фамилия – не менее причудливая, чем у покойной старухи: Дровинский. А страх его колеблется между рациональной причиной (потому что княгиня при жизни была источником страха для многих, пусть и добра лично к нему) и иррациональной.

В комнате покойной княгини студент делает шокирующее признание. Оказывается, он член тайного общества, ему поручили убить старуху, и он написал ей письмо, сообщая, что место ее жительства стало известно – то есть убил страхом, потому что Андракова боялась, что ее найдут, и, прочтя письмо, умерла. В этом свете понятно замечание Дровинского о том, что убийцу, согласно поверью, влечет на место преступления.

Приезжий англичанин предлагает Дровинскому провести ночь в этой комнате в полном одиночестве, как он сам говорит, по наущению дьявола. Русский юноша беден, и ему предлагается тысяча лир. Этот мотив восходит еще к многочисленным фольклорным прототипам – персонаж ночует в доме с привидениями, рассчитывая на некое вознаграждение. Другое дело, что здесь усилена совершенно современная финансовая подоплека, а поступок жильца продиктован то ли действительно злыми силами, неподвластными человеку, то ли чистой вредностью и любопытством. Двойное объяснение на самом деле перерастает в тройное – у студента есть личный мотив, чтобы остаться, он зачарован страхом – чистая психология, которую опять-таки можно читать и в сверхъестественном ключе (как идею судьбы, воздаяния, воли мертвых и т. д.).

Но Хиченс не дает читателю забыть, что это все история, которую кто-то рассказывает. В купе, где едут два англичанина, заглядывает проводник и предлагает постельное белье, но ему дают пять франков и просят подождать еще немного. Ведь рассказ не закончен, он прерван как раз на самом интересном месте.

Конечно, наутро Дровинский мертв, а рядом, тоже вполне предсказуемо, стоит зажженная свеча. Звучит эффектная финальная фраза:

"But they were dead eyes in a dead man's face." My companion stopped. "But," I said, "that's not all?" "Remember," he answered, "this is a true story. Life is not an adroit novelist who gathers up all the threads." [4, с. 306]

(«Но это были мертвые глаза на лице мертвеца». Мой спутник умолк. «Но, – сказал я, – это ведь не все?» «Помните, – сказал он, – это правдивая история. Жизнь – это вам не искусный романист, собирающий воедино все сюжетные нити».)

Хиченс продолжает играть с категорией достоверности. Жизнь построена иначе, чем литературное повествование, но фокус в том, что с точки зрения двоих попутчиков история про свечи может считаться реальной, а читатель видит в ней часть новеллы, сочиненной и опубликованной, литературную фикцию.

Рассказчик тем временем продолжает: он пытался найти объяснение случившемуся (лучше все-таки рациональное), и еще один человек, которому он поведал о странном происшествии, сообщил ему о своем собственном опыте – будто в его кабинете вдруг оказался кто-то еще, хотя, скорее всего, это был обман зрения. Система повествовательных рамок, размывающих границы между пластами реальности усложняется все больше. Заканчивается новелла тем, что попутчик, перебрав ряд версий (например, что Дровинского нашли сообщники и что у того во время ссоры случился сердечный приступ), дает понять – он не очень-то верит в естественные причины. Проводнику же наконец дают зайти и перестелить постели.

Финал остается открытым – читатель не знает, о чем дальше говорили попутчики и что еще сказал писатель по поводу услышанной истории, стало быть, ему остается самостоятельно строить предположения в диапазоне от конвенций готического жанра до исторических и психологических причин, причем тоже достаточно экзотических: загадочная русская душа, странные тайные общества (какова их цель – неужели просто найти и уничтожить ненавистную аристократку? а чем провинился Дровинский?). Хиченс рисует картину Европы середины 1910-х, не менее фантастичную, чем любая страшная легенда.

Таким образом, перед нами текст, являющийся одновременно продуктом распада жанра с достаточно жесткой системой конвенций и откликом на ситуацию в России, при этом целью автора не было всерьез осмыслить происходящее, он скорее использовал литературные и социокультурные штампы для формирования образа другого и для демонстрации столкновения привычного и экзотического. Также очевидно, что новелла носит слегка пародийный характер, это история о том, как рассказываются истории с привидениями, соответственно, некоторые особенности ghost story гро-

тесно усилены – возможно, это касается и мифологизированных образов русской княгини и русского студента. Так литературные и этнические штампы могут потенцировать друг друга, несомненно, влияя на восприятие иной культуры и образа другого.

Список литературы

11. Липинская А. А. Готическая новелла Э. Норткота «Картина»: несостоявшийся разговор о революции // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Коллективная монография. Нижний Новгород: Деком, 2018. С. 426 – 432.

12. Blackwood A. Day and Night Stories. N.Y.: E. P. Dutton & Company, 1917. 228 p.

13. Doyle A. C. The Last Galley. Impressions and Tales. Lnd.: Smith, Elder & Co., 1911. 298 p.

14. Hichens R. Snake-Bite and Other Stories. N. Y.: George H. Doran Company, 1919. 337 p.

THE MYSTERY OF THE DEAD PRINCESS: A RUSSIAN PLOT IN BRITISH GOTHIC NOVELISTIC

A.A. Lipinskaya

The section discusses how “Russian” motifs are dealt with in R. Hichens’s ghost story «The Lighted Candles (1919)» with the help of comparative analysis. Ghost stories are based on the idea of fear of “the other”, that is why they often include various exotic material. Russian themes are comparatively rare, during the last days of the British empire there was a tendency to prefer national folklore and history as well as Oriental motifs. Moreover, Russian themes seldom are precise from the point of view of history and ethnography, they tend to reproduce stereotypes and they are full of distortions. This is the case with «The Lighted Candles», but it can be partially explained as the author’s strategy: the story is highly reflexive and contains elements of parody, this is a late example of the genre, and some tropes in it are exaggerated, such as a complex narrative frame, exotic themes and playing with different levels of reality and credibility.

Keywords: ghost story, genre, ethnic stereotype, reflexivity, motif, narrative frame

1.9. ИСТОРИЧЕСКОЕ, ПОЛИТИЧЕСКОЕ, ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И ДЬЯВОЛЬСКОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА «ШАГРЕНЕВАЯ КОЖА»

© *Е.Э. Овчарова*

Романы Бальзака в российском литературоведении часто рассматривают в контексте реалистической традиции, но этот взгляд является весьма односторонним. Тема сложности дискурса произведений Бальзака не была сколько-нибудь популярна.

лярна до настоящего времени, хотя она и была обозначена еще в 60-х гг. прошлого века. В данном разделе рассмотрены некоторые аспекты сложного дискурса романов Бальзака на примере романа «Шагреновая кожа», который изучается в русле романтической традиции и сопоставляется с романом «Ночные бдения» Бонавентуры (Фридриха Шеллинга).

Ключевые слова: реализм, романтизм, романтическая традиция, романы Бальзака, «Человеческая комедия», «Шагреновая кожа», Бонавентура, «Ночные бдения»

Романы Бальзака в российском литературоведении рассматривают в контексте реалистической традиции, что в значительной степени мешает их исследованию. Тема сложности дискурса произведений Бальзака не была сколько-нибудь популярна до настоящего времени, хотя она и была обозначена еще в 60-х гг. прошлого века Т.В. Соколовой с необходимостью для того времени осторожностью¹ [1]. Тема, несомненно, присутствовала и в ряде работ ведущих специалистов по французской литературе, но ключевой работой здесь представляется диссертация Н.В. Решетняк «Мистическая книга» Бальзака: от истоков – к художественному воплощению теософских идей», выполненная в 2007 г. в СПбГУ на кафедре истории зарубежных литератур под руководством Т.В. Соколовой. Также здесь следует упомянуть конференцию «Тексты и контексты: «Философские этюды» О. де Бальзака», прошедшей под руководством В.М. Толмачева в июне 2018 г. в МГУ на кафедре истории зарубежной литературы, на которой наследие Бальзака изучалось с самых разных сторон в контексте современности.

В данном разделе рассмотрены некоторые аспекты одного из самых знаменитых романов Бальзака – «Шагреновой кожи». Очевидно, что этот роман есть нечто большее, чем сатирическое повествование о язвах буржуазного общества с приложением фантастической метафоры в виде волшебного куска кожи, как то было принято считать². К этому удивительному произведению из цикла «Философских этюдов» в полной мере применимы слова, которыми Н.В. Решетняк предваряет свою работу, посвященную другой концептуальной книге писателя, «Серафите», известной у нас лишь нескольким специалистам: «Почти на протяжении века в отечественном литературоведении имя Оноре де Бальзака связывали, прежде всего, с социальным реализмом. Были хорошо известны все реалистические произведения его «Человеческой комедии», их много переводили и изучали. Однако в результате этих исследований сложилось одностороннее представление о Бальзаке. Редко писали о Бальзаке-философе, и практически никто никогда не упоминал о его мистических идеях. В данной работе нами ставится задача опровергнуть укоренившееся мнение об Оноре де Бальзаке, только как о «секретаре общества», писателе-реалисте, ка-

ким на протяжении долгого времени его видела критика, а вслед за ней и читатели. Талант в изображении реальных аспектов жизни человека и общества не умаляет стремления раскрыть понятие духовного идеала <..>. Духовный мир героев произведений Бальзака необычайно глубок, и очень часто его персонажи, облаченные в одежды внешнего реализма, испытывают возвышающее их внутреннее преображение» [2].

Роман «Шагреновая кожа» в отличие от ряда романов и повестей Бальзака, полифоничен и перенасыщен визуальными средствами выражения. Разумеется, есть «Лилия долины», «Тридцатилетняя женщина» и еще ряд других произведений, в которых описание визуальных эффектов задействованы очень широко и составляют существенную часть изобразительных средств, но есть и другие, где писатель весьма скуп пользуется описанием визуальных эффектов – если пользуется вообще, давая сложные психологические коллизии без какого-то ни было упоминания об окружающей действительности. Такая намеренная скупость в изобразительных средствах присуща, в частности, довольно большой части произведений цикла «Сцены частной жизни», входящего в «Этюды о нравах»: повести «Дом кошки, играющей в мяч», рассказу «Загородный бал» и ряду других, переводы которых на русский язык содержатся с первого по четвертый том собрания сочинений в 24-х томах, вышедшего в 1960 г. в московском издательстве «Правда».

Приведем ряд примеров. Показателен эпизод, завершающий драматическую повесть «Онорина», где мадемуазель де Туш, один из тех персонажей, что появляются в нескольких частях «Человеческой комедии», в задумчивости опирается на парапет набережной и погружается в раздумья. Здесь существенна именно глубина задумчивости, поэтому, хотя читатель и может ожидать хоть каких-то сведений об упомянутой набережной, но их нет, ведь персонаж полностью погружен в себя и ничего перед собой не видит, так что автор может считать себя свободным от обязательств по просвещению читателя. В то же время эта повесть вовсе не лишена визуальных эффектов, расставленных в нужных местах для усиления драматичности момента или сообщения повествованию лирического характера. Так, воспоминание о любви связано здесь с чрезвычайно романтическим итальянским пейзажем [3, с. 418]. В знаменитом романе «Отец Горио», как отмечают и иностранные исследователи [4], Бальзак скуп на визуальные средства, так что когда он все-таки их использует, они производят большое впечатление. Например, финальная сцена романа дана писателем очень сдержанно, атмосферные явления, свет и краски окружающего пейзажа практически не привлекаются писателем для усиления трагичности и безысходности происходящего, лишь сообщается о вечерней сырости, раз-

дражающей нервы Растиньяка [5, с. 525–527]; ужас происходящего как раз и подчеркивается протокольной сухостью повествования. В зачине новеллы «Дело об опеке» два приятеля, также постоянные персонажи «Человеческой комедии», Растиньяк и Бьяншон, за отсутствием фиакра совершают пешеходную прогулку по ночному Парижу, однако ж мы ничего не узнаем о том, как выглядел Париж той ночью, кроме того, что ночь была прекрасна и мостовые сухи, да и приятели так увлечены беседой о знакомых женщинах, что вряд ли замечают что-то вокруг [3, с. 225], Бальзак не находит нужным усложнять перспективу и показывать их с другой точки зрения. Та же тема беседы совершенно поглощает двух молодых повес, путешествующих из Парижа в Мулен в новелле «Поручение» [3, с. 48–49], так что автор вместе с персонажами не обращает особого внимания на окрестности, ограничившись несколькими общими словами. Путешествие героя в Нормандию в новелле «Покинутая женщина» [3, с. 5] не дает возможности ничего узнать о местных достопримечательностях, зато читатель может обозреть полную расстановку сил в провинциальном городке. Единственная небольшая пейзажная зарисовка в этой новелле, берег Женевского озера, опять-таки связан с периодом счастья героев [3, с. 35] .

Тем не менее, было бы совершенно неверно утверждать, что Бальзак не пользовался столь мощным художественным средством. В бесконечном мире «Человеческой комедии» можно обнаружить самые разные способы усиления интриги, позиционирования состояния или нравственного уровня героя, внесения дополнительных смыслов в повествование, в том числе и приемы совершенно поэтические или даже уже *кинематографические*³, когда чувства персонажа передаются через описание красок пейзажа. Роман «Шагреновая кожа» с его фееричностью и наглядностью изображенного действия представляет читателю широкую панораму изобразительных средств писателя. Здесь сменяют друг друга подробно выписанные сцены неприглядной действительности, красочные панорамы эпох развития природы и цивилизации, сельские пейзажи и романтические видения. Если здесь говорить о видеорядах, представляющих читателю настроение героя или являющихся развитием сюжета, то следует упомянуть, разумеется, знаменитый вид из мансарды. Существенно для действия романа описание мансарды, где Рафаэль живет в тоскливом одиночестве, комнаты Растиньяка, в которой герой проводит свое время. Эти два описания знаменуют перемену эпохи в жизни героя. Правда, отчего-то нет описания комнаты героя в период его успеха. Есть упоминание о его глубокой привязанности к своим вещам и страх за них, боязнь их потерять из-за долгов. Кульминационным визуальным моментом романа является эпизод с про-

никновением героя в жилище Феодоры и драматическая сцена, где он наблюдает лицо спящей возлюбленной.

Для того, чтобы говорить о пейзаже в романах Бальзака, в частности, в «Шагреновой коже», нужно, прежде всего, в понятие пейзажа включить городской пейзаж. Как и в других романах, Бальзак здесь становится особенно красноречив, говоря о той природе, которая жестко заключена в рамку цивилизации. Если говорить о сельских пейзажах, то и они у Бальзака часто антропоморфны. Поскольку они обычно включают точку зрения автора или героя, а также разнообразные аллюзии, то больше напоминают живописные полотна, чем прямые описания ландшафта. Например, в «Шагреновой коже» воспоминания павших женщин о своем прошлом даются в виде сельской идиллии. Вообще, Бальзак – наследник традиции Вергилия, сельский пейзаж у него связывается обычно с буколическим настроением. Представляется, что большей частью пейзаж в его произведениях является не описанием ландшафта, а описанием живописных полотен, существующих или воображаемых на основе существующих. Пейзаж живописный обязательно включает определенную идеологию, точку зрения, в самом ландшафте отсутствующую. В полифоническом фантастическом романе «Шагреновая кожа» городской пейзаж представлен в изобилии, он всегда созвучен состоянию героя и имеет самостоятельную роль в развитии интриги (подобно тому, как это было в готических романах Анны Радклиф), также как и интерьеры помещений, в которых автор помещает своего персонажа. Этапы жизни героя отмечены разными интерьерами и разным Парижем, поскольку город предстает в своих разнообразных ипостасях по мере развития захватывающей интриги. Например, самый первый период отмечен знаменитым видом из мансарды на парижские крыши, виды улиц Парижа, Сены, тупиковой улицы, где живут своеобразной коммуной не очень небогатые люди.

Следует отметить, что знаменитый романист для характеристики и позиционирования его героев постоянно задействует описания архитектуры, истории и расположения зданий, убранства их интерьеров. Вот характерное замечание Бальзака по этому поводу, которое он делает в романе «Батриса» цикла «Этюды о нравах» («Сцены частной жизни»). Романист так объясняет читателю необходимость пространного описания города Геранда, особенностей Бретани, в которой он расположен, а также и родового дома семьи дю Геников для того, чтобы представить членов этой уже многочисленной ко времени действия романа семьи: «... Без полного топографического описания города и без столь же подробного описания жилища дю Геников читатель, пожалуй, не мог бы понять удивительного облика представителей этого рода. Итак, решив изучить портреты, мы прежде

изучили рамку. И теперь всякий поймет, как вещи воздействуют на людей...» [7, с. 185]. Так что читатель, прежде чем он сможет узнать об биографии и облике персонажей, должен сначала одолеть и продумать 15 страниц описания города и дома.

Роль интерьеров в «Человеческой комедии» совершенно особая. Они являются характеристикой не только достатка хозяина, но и множества других его особенностей: как, например, истории семьи, существенных моментов биографии, гармоничности или пустоты натуры, провинциальности и приобщенности к современной культуре, они служат мерилom вкуса и степени нравственности, угрюмости или общительности нрава. В качестве примера можно привести характерное описание жилища следователя Попино из повести «Дело об опеке» [3, с. 231–233] на улице Фруар. Для Бальзака описания природы как таковой менее значимы, чем визуализация вещей, интерьеров, домов. При дозированном обращении к природе Бальзак вообще никак не ограничивал себя в использовании разного рода артефактов человеческой цивилизации в том случае, если ему было необходимо раскрыть суть своих персонажей, дать характеристику их моральному облику и придать им тот непоколебимый иллюзорно достоверный вид, который вот уже второе столетие заставляет многих исследователей размещать его романы в раздел реализма. Последнее вряд ли так уж правильно, поскольку игра с изображением вещного мира для писателя всего лишь *средство*, а отнюдь не *цель*. Мир в романах Бальзака, как у всякого романтика, *создается* из подручных материалов, а не *описывается* как некая данность, не зависящая от автора. Интерьеры и дома у Бальзака – тема отдельного исследования. В отечественном литературоведении, в отличие от зарубежного, данному вопросу не уделялось много внимания, разве лишь Н.Я. Берковский [10, с.248–251] рассматривал исторические и даже социологические аспекты этого феномена. Любопытно, что советский исследователь считал описания интерьеров Бальзака вполне реалистичными, в то время как зарубежные исследователи уже давно отмечали здесь гораздо более сложный дискурс [8, 9].

В «Шагреневой коже» представлена некая бесконечность пространства вещей. Характерным примером подобной непомерности явлений цивилизации, вахханалии вещей, нагроможденных с единственной целью подложить в этот бесконечный и грандиозный перечень необходимый для действия объект, может служить описание знаменитой антикварной лавки в романе. Может показаться, что оно вызвана к жизни непомерной ученостью автора романа, желанием максимально украсить роман и использовано для представления этой учености, ну и чтобы герой романа мог выудить отсюда дьявольское искушение в виде куска кожи; в дальнейшем действии

антикварная лавка не участвует. Думается, что на самом деле это грандиозное построение играет здесь ту же роль, что и обычный интерьер в романах Бальзака, и он столь грандиозен как раз по причине своего фантастического предназначения.

Любопытно, что именно этот затерянный в прошлом роковой предмет, кусок шагреновой кожи, парадоксальное сочетание средневековой беспощадной дьявольщины и иронической пародии на наступающий, но довольно-таки на тот момент неуклюжий технический прогресс, является совершенной фантазией автора. Именно шагреновой кожи не может быть среди всего этого блистательного хаоса и утомительного нагромождения обломков цивилизаций, ведь археологи действительно находят порой странные артефакты, но никогда – волшебные, она подложена туда Бальзаком в собственных целях. И именно сей фантастический артефакт уже в 1829 г., в начале творческого пути, вынес его создателя за рамки какого-то определенного литературного направления.

В этом романе Бальзака, всего переизбыток, роман представляет своего рода беспощадную энциклопедию парижской жизни – изобилие парижской светской и литературной жизни⁴, двигателем которой является тщеславие и стремление к успеху любой ценой, более или менее краткий обзор всех имеющихся в Париже мест (если воспользоваться словами приятеля главного героя [11, с. 371]), а также краткую политическую историю Франции первых десятилетий XIX в. Известная тирада приятеля Рафаэля об организации псевдо-оппозиционной газеты дают совершенно уничижительную картину буржуазной цивилизации, не оставляя ни малейшей надежды не только на победу добра, но даже на простое его удовлетворительное существование. Такой обширный охват подчас приводит к тому, что, несмотря на все свое фантазмагорическое содержание, роман с определенными оговорками кажется реалистическим, социальной критикой в форме сказки. Только шагреновая кожа фантастична, а если ее убрать, то останется лишь сокрушительная критика общества, основой которого является нажива. И отсюда можно было даже сделать вывод, что, каким-либо образом разрушив это царство чистогана, можно существенно поправить ситуацию. Одиозность такого подхода в настоящее время очевидна, но мнение о реализме все же довольно-таки распространено. В то время, как при более внимательном изучении романа, желателен оригинальный текст, можно заметить, что на самом деле роман Бальзака – это повествование, написанное в полном соответствии с религиозными представлениями: человек, уступивший дьяволу, получавший его услуги, никогда не может спасти свою душу, если же он искренне раскается и отречется от него, то умрет, но душа его может спастись. В романе речь идет о неизбывно тра-

гической сущности человека, обладающего живой душой, жаждущей добра и света, но всегда заключенного самим собой в рамки соблазна и обмана – и из этого круга не существует выхода. И это не первое повествование в литературе с подобным содержанием.

Роман вполне находится в русле романтической традиции, идущей из ее родины – Германии. Так, Бальзак не был совсем оригинален даже в своем удивительном для своего времени переходе от чуда к фантастике, то есть замены мистического, неповторимого события ситуацией, когда невероятные вещи совершаются в реальности, их можно увидеть и даже рассмотреть. Фантастические явления повторяемы, хотя причина их возникновения людям непонятна. Надо сказать, что повествование о неразрешимой драме человеческого существования, а также сочетание иронической, несмотря всю ее беспощадную трагичность, дьявольщины с выпадами в сторону технического прогресса, в который романтики не слишком верили, с общефилософским взглядом на мир, с позиции которого политические игры и потрясения не представляется сколько-нибудь важными по сравнению с неизбывной трагедией человеческой сущности, заставляет вспомнить другой роман, в чем-то очень сходный с шедевром Бальзака, тоже шедевр, но, в отличие от триумфальной «Шагреновой кожи», пришедший совершенно не ко времени, непонятый современниками и обретший признание только у интеллектуалов XX в. В свое время этот роман не имел не только популярности у читателей, но даже желаний у самого автора публично признать авторство, потому он и остался даже до конца не атрибутированным. Это «Ночные бдения» (1805), автором которого был заявлен так до сих пор никому и не ведомый Бонавентура [12], а был на самом деле, скорее всего, философ Шеллинг, хотя исследователями рассматривались и обосновывались и другие кандидатуры.

В том и другом романах сходство основано на аллюзиях на историю Фауста – или на историю высокоумного человека, страсти которого так велики, что для их удовлетворения обычных средств недостаточно и он вступает во взаимодействие с дьяволом. Разумеется, роман Бонавентуры вышел на три года раньше полной версии первой части бессмертного творения Гете, но, во-первых, фрагменты первой части издавались в 1790 г., а во-вторых, Фауст – национальный немецкий герой. Конечно, в сравниваемых романах задействованы разные ипостаси этого вечного образа, и герой Бонавентуры скорее является зрителем дьявольских козней, но не заключает никакой сделки с врагом рода человеческого. Однако дьявольщина имеет акторное значение и там, и там. Романы, прежде всего, роднит история трагической невозможности самореализации поэтического дарования, обладатель которого не располагает достаточными средствами, ро-

мантического героя, подвергающего беспощадному анализу все стороны человеческого существования, несовершенство которого повергает его в бездну отчаяния и подводит к роковой черте. Проводимая героем критическая ревизия окружающего мира приводит к неизбежной энциклопедичности романа. В отличие от авторов народных книг о Фаусте, не имевшими возможности адекватно представить то знание, за которое Фауст продавал душу, Бальзак и Бонаventura сами были ходячими энциклопедиями современной им жизни, а также были необычайно сведущи в достижениях науки своего времени, так что их романы представляют собой удивительные панорамы европейской цивилизации первой половины XIX в.

Сравниваемые романы явились своего рода завершением определенных периодов развития романтизма. Отметим еще один важный момент. Поскольку мы не располагаем сведениями ни о том, что Бальзак мог читать на немецком, ни о том, что существовал французский перевод «Ночных бдений» (скорее всего, нет) или хотя бы пересказ, а также, что Бальзак вообще знал о существовании малопопулярных на тот момент «Ночных бдений», то рассматриваемое сходство предполагается чисто типологическим.

В заключении следует еще раз подчеркнуть, что взгляд на Бальзака как на реалиста, стремящегося вскрыть пороки современного ему общества, прилежно и последовательно описывающего все стороны современной ему жизни, является весьма односторонним. Без определенной степени понимания сложных связей и взаимосвязей его текстов, скрытых все-таки от профанного чтения, внутреннюю логику бальзаковских повествований понять невозможно.

Благодарности

Автор выражает благодарность Татьяне Викторовне Соколовой за консультации, без которых автору было бы весьма трудно завершить данную статью, а также Василию Михайловичу Толмачеву, зав. кафедрой истории зарубежной литературы МГУ, за организацию и возможность участия в уникальной конференции по Бальзаку в июне 2018 г., а также известному российскому переводчику и литературоведу Вере Аркадьевне Мильчиной за существенные замечания к предварительному варианту данной статьи, представленной в виде доклада на конференции в МГУ.

Примечания

1. Тема кандидатской диссертации Татьяны Викторовны Соколовой звучала довольно отстраненно, а именно: «Французская литература и июльская революция», хотя была полностью посвящена так называемому кризису романтизма 1830 г., а вернее, развитию романтизма в этом году, причем ей удалось ни разу не употребить в тексте работы слово *реализм*, что по какой-то причине прошло мимо внимания рецензентов. Название было продиктовано руководителем Татьяны Вик-

торовны, Борисом Георгиевичем Реизовым, который по этому поводу сказал: «Это не обсуждается».

2. См., например, безымянную аннотацию на сайте <https://www.livelib.ru/author/735/top-onore-de-balzac>, выражающую распространенное мнение о романе.

3. Такой способ организации художественного произведения, при котором читателю предоставлена возможность как бы «увидеть» произошедшее и судить о нем на основании собственных представлений, а не основании *прямых описаний*. Его можно назвать *литературной кинематографичностью* (об этом более подробно см., например, [6]).

4. Причем, как показала в своем докладе Мильчина на конференции «Тексты и контексты», в оригинале ее значительно больше, чем, например, в нашем 18-м томе 24-х томного издания.

Список литературы

1. Соколова Т. В. Французская литература и июльская революция. Дисс. ... канд. филол. наук. ЛГУ, 1968. 178 с.

2. Решетняк Н. В. «Мистическая книга» Бальзака: от истоков – к художественному воплощению теософских идей. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 218 с.

3. Бальзак О. Собрание сочинений в 24 тт. Т. 3. М.: Правда, 1960. 510 с.

4. Matza W., L'image de la ville et sa fonction dans «Le Père Goriot». L'Année balzacienne 2004/1 (№ 5). P. 303–315.

5. Бальзак О. Собрание сочинений в 24 тт. Т. 2. М.: Правда, 1960. 538 с.

6. Овчарова Е.Э. О кинематографичности литературы в докинематографическую эру // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского. Пермь: Перм.ун-т, 2009. С. 273–277.

7. Бальзак О. Собрание сочинений в 24 тт. Т. 4. М.: Правда, 1960. 527 с.

8. Bowen R. P. Balzac's Interior Descriptions as an Element in Characterization // PMLA. Vol. 40, № 2 (Jun., 1925). P. 289–301. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/457225> (дата обращения 02.11.2018).

9. Lungo A. Del. L'intérieur balzacien: du chaos social au désordre individualisé, Romantisme 2015/2 (№ 168). P. 39–50. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-2-page-39.htm> (дата обращения 02.11.2018)

10. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.

11. Бальзак О. Собрание сочинений в 24 тт. Т. 18. М.: Правда, 1960. 606 с.

12. Бонавентура. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. 253 с.

HISTORICAL, POLITICAL, FANTASTIC AND EVIL TENDENCY IN THE NOVEL BALZAC'S "THE MAGIC SKIN"

E.E. Ovcharova

Balzac's novels in Russian literary studies are traditionally considered to be a realistic genre. Such a view could be considered as a one-point perspective. The complexity of the discourse of Balzac's works has not been popular theme of researches until now although it was mentioned in works of the 60s of the last century. This article discusses some aspects of the complexity of the discourse of Balzac's novels – as the example it takes the novel "The Magic Skin". The novel is studied in line with the romantic tradition and compared with the novel "The Night's Watch" by Bonaventura (Friedrich Schelling).

Keywords: Realism, romanticism, tradition of romanticism, Balzac's works, "La Comédie humaine", "The Magic Skin", Friedrich Schelling, Bonaventura, "The Night's Watch"

1.10. БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В СБОРНИКЕ «TALES OF SOLDIERS AND CIVILIANS» АМБРОЗА БИРСА

© *В.М. Деменюк*

В разделе анализируется один из наиболее известных сборников А. Бирса «Tales of soldiers and civilians» (1891) с точки зрения заданной в заглавии бинарной оппозиции «война – мирное время». Ассоциативно данная парадигма расширяется противопоставлениями «смерть – жизнь» и усложняется концептуально как «истинное – ложное». Более того, в данном сборнике писателем данные оппозиции снимаются, переходя в статус взаимодополняющих элементов, невозможных один без другого. Так репрезентируется в творчестве А. Бирса концепция мифологического представления бытия как цикла, а, следовательно, непрекращающегося перехода из одного положения, состояния в иное.

Ключевые слова: Амброс Бирс, бинарные оппозиции, цикл, миф.

Амброс Гвиннет Бирс – американский новеллист рубежа XIX–XX веков, получивший широкую известность как последователь традиции страшного рассказа и, в частности, как творческий наследник Э.А. По. Занимаясь также журналистской деятельностью, А. Бирс отличался своеобразной репортёрской резкостью, неуступчивостью и прямолинейностью, из-за чего он даже заработал прозвище «Беспощадный Бирс» (англ. Bitter Bierce). Вероятно, это было связано с тем фактом, что Бирс был участником Гражданской войны и на себе испытал весь ужас соединения в одном пространстве жизни и смерти и переживание состояния «между бытия».

Один из наиболее известных сборников новелл Бирса, получивший название «Tales of soldiers and civilians» 1891 года («Рассказы о солдатах и гражданских лицах»), посвящен творческому осмыслению автором данной проблематики, что прослеживается уже на уровне заглавия. Сборник двухчастный по своей структуре: первая часть содержит 10 новелл о Гражданской войне и называется «Soldiers», вторая – состоит из 9 мистических новелл, не связанных тематически с военными действиями, и называется «Civilians» соответственно. Что любопытно, позднее этот сборник будет переиздаваться под другим названием «В гуще жизни» (в том числе, на русском языке он выходил только в данном варианте), а двухчастная структура с внутренними подзаголовками будет уничтожена¹.

Заданная автором структура изначально настраивает читателя на очевидное противопоставление двух частей сборника друг другу как войны и мирного времени, которое ассоциативно трансформируется в архетипическую бинарную оппозицию смерть и жизнь соответственно. Однако уже при прочтении открывающего рассказа «Всадник в небе» Бирс разрушает горизонт ожиданий читателя: он даёт развернутое описание заснувшего на посту солдата Картера Дрюза, который похож на мертвого человека: «Если бы не его поза и не чуть заметное ритмичное колебание сдвинутого за спину патронташа, его можно было бы принять за мертвого, – но на самом деле он просто спал на посту» [1, с. 25]. Более того, герой, находящийся в гуще военных действий, оказывается буквально вписан в умиротворенный горный пейзаж вокруг, как и в принципе человек, который независимо от конкретных социальных и политических событий, является естественным элементом природы. Таким образом, рассказ, помещенный в смысловой центр части о войне, с самого начала разрушает ее предполагаемую внутреннюю семантику. Подобная ситуация происходит в “гражданских” новеллах сборника – первый рассказ о, так называемом, мирном времени «Страж мертвеца» открывается описанием пустынной темной комнаты в зловещем особняке, где находится мистер Джерет, заключивший пари, что не побоится провести ночь в одном помещении с трупом. Так А. Бирс вводит как обязательный элемент поэтики сборника игровое начало, ведя своеобразную игру с читателем, каждый раз предугадывая его ожидания и разрушая их.

Более того, Бирс снимает семантическую противопоставленность частей сборника: так обе части, к примеру, начинаются с описания трупа, но в обоих случаях это “ненастоящий” мертвец: как было указано выше, Картер Дрюз оказывается просто заснувшим на посту, а мистер Джерет станет жертвой жестокой шутки, потому что мертвец, помещенный в одну комнату с ним, оживет – его будет изображать по просьбе друзей совершенно

здоровый Уильям Мэнчер. Так оппозиция смерть и жизнь усложняется в рассказах Бирса в мотивах истинного и ложного. Что есть жизнь и смерть на самом деле в сознании человека? Одной из наиболее значительных новелл для последующей литературной традиции считается «Случай на мосту через совиный ручей», где читателю представлена сцена казни плантатора-южанина Пэйтона Факауэра, который пытается сбежать. Верёвка, стискивающая горло плантатора счастливым образом обрывается, герой падает с моста в воду, и, убегая от пуль преследователей, чудесным образом добирается до своего дома, где видит свою семью. Однако, когда он пытается обнять свою жену, он чувствует внезапный удар по шее, а затем героя накрывает тьма. Рассказ заканчивается словами: «Пэйтон Факауэр был мёртв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Свиный ручей» [1, с. 24]. Бирс неоднократно писал, что присутствовал при множестве казней, и момент на пороге жизни и смерти всегда волновал его творческое сознание. Так несостоявшаяся казнь, которая видится Пэйтону Факауэру, оказывается лишь мгновением перед смертью, ложной надеждой, а читатель видит описание ненастоящей, привидевшейся жизни героя, выдаваемую за реальность. Подобный “трюк” с читательским восприятием Бирс повторит в ряде произведений, например, в рассказе «Без вести пропавший» из первой части сборника, где описываются ложные воспоминания последних дней жизни рядового Джерома Сирина, который на самом деле мгновенно умирает при обрушении дома от удара снаряда. В рассказе «Житель Каркозы» из второй части сборника главный герой, Хосейб Аллар Робардин, блуждая по странным развалинам древнего города, обнаруживает собственную могилу на местном кладбище, в итоге читателям дается пояснение, что это история, «переданная медиуму Бейроулзу духом» героя [1, с. 229]. Так Бирс демонстрирует, что оппозиция смерть – жизнь оказывается неактуальна не только в военное время, но что она неприменима к человеческому сознанию вообще: восприятие субъективно, а значит и все категории подвергаются трансформации каждым конкретным сознанием. Как иначе получается, что Джером Сирина проживает в своем сознании еще неделю под обломками разрушенного дома, в то время как физически он умирает сразу при его обрушении?

Оппозиция ложное – истинное влияет не только на поэтику рассказов Бирса, но и на внешнюю структуру сборника. Так, например, в каждой части есть заключающий рассказ (в первой части «Soldiers» это новелла «Паркер Аддерсон, философ», во второй части «Civilians» – «Леди с прииска Красная лошадь»), который, исходя из места в структуре части, должен подытоживать, предлагать решение поставленных в рассказах про-

блем. Но и здесь Бирс решает поступить иначе и в каждой завершающей новелле на самом деле представляет читателю новые грани все тех же проблем, подобно спирали с бесконечным количеством витков. Так Паркер Аддерсон, герой одноименного рассказа военной части, шпион, оказавшийся в плену, был приговорен к казни. В ходе длительного ночного допроса Аддерсон рассуждает: «Выстрел – и я получаю пулю в живот. Я падаю, но я еще не умер. Проходит полчаса мучительной агонии, и я умираю. Однако в каждый отдельный момент этого часа я либо жив, либо мертв. Переходного периода не существует. То же самое произойдет завтра утром, когда меня будут вешать; находясь в сознании, я буду знать, что я жив; умерев – я так и не узнаю этого... Все это так просто, что невольно начинаешь сознавать всю бессмыслицу этого акта» [1, с. 77]. Противопоставлен герою в рассказе Генерал, ведущий допрос, кажется, он сам теряется перед такими высказываниями человека на пороге смерти и читатель начинает предполагать какой-то радикально трагический исход новеллы, переводящий проблему на качественно иной, идейно-эстетический уровень. Однако, вся концепция Паркера Аддерсона вместе с заданным развитием новеллы разрушается: Генерал принимает решение не дожидаться утра и провести казнь прямо сейчас. «Резкий крик сорвался с губ шпиона. Он поддался вперед, стиснув кулаки и широко открыв глаза: Боже мой, – закричал он хриплым, невнятным голосом, – Вы не сделаете этого! Разве вы забыли, ведь я не должен умереть до утра» [1, с. 78]. Страх смерти захлестнул философа, так рьяно ее отрицающую, и весь образ стойкого циника, находящегося в ситуации “над схваткой”, рассыпался, не справившись с естественным для человека страхом перед смертью. Философ так же оказался ложным, как и возможность разрешения проблемной ситуации человека, оказавшегося в пылу военных действий – невозможно отрицать смерть, постоянно ощущая ее присутствие вокруг, невозможно жить по-настоящему, но и умереть по-настоящему не получается. Ложной сама по себе оказывается проблема новеллы «Леди с прииска Красная лошадь», где мистический элемент, обязательный для рассказов части «Civilians» снимается. Мисс Демент, главная героиня, от лица которой ведется повествование, в форме писем подруге Айрин рассказывает историю своей влюбленности в загадочного доктора Барритца: «он нравится не только женщинам, но и мужчинам, и все относятся к нему с почтением. Мало того, в его жизни есть какая-то тайна — кажется, он связан с людьми Блаватской в Северной Индии... По-моему, — только не смейся, пожалуйста, — доктор Барритц — что-то вроде мага. Ну разве не здорово? Обыкновенная, заурядная тайна не ценится в обществе так высоко, как сплетня, но тайна, восходящая к ужасным, темным делам, к потусторонним силам, — что

может быть пикантнее?» [2]. Героиня практически уверена, что и ее чувства к этому странному человеку вызваны потусторонними силами. Напомним, что это не просто финальная новелла части, но, получается, что и финальная новелла сборника в принципе, поэтому читатель ожидает увидеть здесь конфликт особого масштаба. Однако Бирс не изменяет самому себе и линии, заданной первой частью сборника, – конфликт оказывается сам по себе ложным, потому что доктор Барритц – это забытый главной героиней друг детства, с тех самых пор преданно влюбленный в нее. «Да, а тайны в этой истории никакой нет, вот обидно! Все сочинил Джек Рейнор, чтобы разжечь мое любопытство. Джеймс не имеет к сипаям никакого отношения. Он клянется, что хотя и много странствовал, но в Индии никогда не бывал» [3], – такими словами заканчивается сборник, переворачивая торжественно-трагический пафос с ног на голову.

Таким образом, Бирс демонстрирует обратимость любого концепта, любого категоричного постулата, которых просто не существует в человеческой жизни. Так жизнь и смерть, мир и война, истина и ложь в его авторском видении оказываются не противоположностями, но взаимопроникающими элементами, образующими единый цикл, неразделимый поток, способный, подобно песочным часам, постоянно переходить из одного состояния в другое и обратно. Такое представление было свойственно древним формам мышления, оно считается в мифах различных культур и народов. Известным фактом является то, что на рубеже веков и в последующем столетии возрастает интерес к мифу, используются традиционные сюжеты и образы, происходит их переосмысление, что связано с поиском новых форм изображения человека в его взаимодействии с окружающим миром. Отражении этой тенденции заметно и в творчестве Бирса, который реализует в своем творчестве мифологические структуры на разных уровнях текста.

В рамках сборника «*Tales of soldiers and civilians*» Бирс демонстрирует, что на самом деле война и мирное время, представляемые обычно как оппозиция, являются по сути своей единым неразделимым потоком бытия. С этим связано и ощущение «постоянности» войны в рассказах сборника – она существует перманентно, как постоянная данность, в ней существуют сейчас описываемые герои, жили и их предки, будут жить их потомки. Война вневременная, как само бытие человека у Бирса: разве можно говорить о времени, если человек за минуту до своей смерти проживает в своем сознании всю жизнь? Точно так же равнозначно постоянен и мир: поэтому солдат может заснуть на посту в тени деревьев и быть абсолютно безмятежен в своем подобном смерти сне. Бирс в своем творчестве особенно часто затрагивает проблему времени: существует ли оно вообще и

влияет ли оно на человека или это человек влияет на время? Жизнь, смерть, время – относительные категории в творчестве Бирса, заключающие в себе единый цикл бытия, загадочный и непознаваемый человеческим разумом.

Примечания

1. Книга Бирса имела сложную историю публикации. Изначально, в 1891 году сборник был издан под названием "Tales of soldiers and civilians" и состоял из 19 новелл, разделенных автором на две части, озаглавленные как "soldiers" и "civilians" соответственно. Чуть позже, в 1898, Бирс решает переиздать книгу: он добавляет 4 новых рассказа в сборник и дает другое название книге – "In the midst of life" («В гуще жизни»). На русский язык книга переводилась только в последнем варианте, в котором кроме прочего отсутствует деление новелл на две противопоставленные части.

Список литературы

1. Бирс А. Заколоченное окно. Рассказы и миниатюры. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. 272 с.

2. Бирс А. Леди с прииска «Красная Лошадь». Избранные произведения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litra.pro/izbrannie-proizvedeniya/birs-ambroz/read/3> (дата обращения: 30.10.2018).

3. Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, E.L.G. Steele, 1891. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/talesofsoldiersc00bierrich/page/n9> (дата обращения: 30.10.2018).

4. Благодёрова Е.И. Становление жанра новеллы в американской литературе в период романтизма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-zhanra-novelly-v-amerikanskoy-literature-perioda-romantizma> (дата обращения: 30.10.2018).

BINARY OPPOSITIONS IN THE STRUCTURE OF THE BOOK «TALES OF SOLDIERS AND CIVILIANS» BY A. BIERCE

V.M. Demenyuk

Article discusses the opposition «war – peace» in A. Bierce's «Tales of soldiers and civilians» (1891). The structure leads the reader to associate this pair with «death – life» opposition and, moreover, «true – false», but all the contradistinctions are resolved in the book, because none of them could exist without the other part of the pair. A. Bierce here represents the mythological idea of the existence as a cycle and the ongoing metamorphosis.

Keywords: A. Bierce, binary opposition, cycle, myth

1.11. РЕЦЕПЦИЯ ПОЭЗИИ БАЙРОНА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ВООБРАЖАЕМОЕ И РЕАЛЬНОЕ

© М.С. Слоустова

Раздел посвящён исследованию особенностей рецепции поэзии Джорджа Гордона Байрона в английской литературе XX века на примере творчества знаменитого писателя-постмодерниста Джона Роберта Фаулза. В разделе рассматриваются прозаические произведения Дж. Фаулза (философская книга «Аристос» и роман «Женщина французского лейтенанта»), а также его стихотворение «Островитяне». Целью исследования является комплексный анализ реминисценций из поэзии Байрона и аллюзий на его жизнь и творчество для выявления стратегий креативной рецепции в указанных произведениях Фаулза. Для анализа привлекаются методы рецептивной эстетики и литературной герменевтики. Делается вывод о преобладающих стратегиях креативной рецепции (аутентичной и конгениальной) и их значении для понимания реального и воображаемого в поэзии Байрона, творчески воспринятой Фаулзом.

Ключевые слова: рецепция, креативная рецепция, стратегии креативной рецепции, аллюзия, реминисценция, английская литература XX века, поэзия, Дж. Г. Байрон, Дж. Фаулз, Греция, острова.

Среди знаменательных событий и памятных дат нынешнего 2018 года в области английской и мировой литературы особое место занимает юбилей великого поэта-романтика Джорджа Гордона Байрона (George Gordon Byron, 1788–1824). 230 лет прошло со дня рождения этого замечательного автора, а его творчество остаётся актуальным по сей день.

В числе диссертаций, защищённых за последние пять лет, поэзии Байрона посвящены работы Е.В. Айвазянц (2015), Е.А. Кондратенковой (2013), С.Б. Королёвой (2014), Л.В. Красниковой (2016), Е.В. Крехтуновой (2013), А.А. Устиновской (2016) и других. Интересно отметить, что все они рассматривают творчество поэта в контексте работ других авторов разных стран и эпох. Иными словами, в современном отечественном литературоведении особую актуальность приобретает рецепция произведений Джорджа Гордона Байрона. На ней и хотелось бы сосредоточиться в данной статье.

Под термином «рецепция» мы будем понимать восприятие текста читателем, приводящее к возникновению его собственных идей, выводов, умозаключений и т.д. В данной работе мы будем иметь дело с различными стратегиями креативной рецепции. Определение указанного понятия, а также детальная типология рецепции, разработанная нами на основе научных трудов Е.В. Абрамовских [1] и С.Е. Трунина [2] изложена в наших предшествующих работах – разделе «Стратегии реализации творческого

потенциала Шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза» коллективной монографии «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» [3, с. 294–295], диссертации и автореферате на тему: «Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60-70-х годов XX века» [4, с. 10–11].

В этой связи целесообразным представляется рассмотреть рецепцию поэзии Джорджа Гордона Байрона в творчестве выдающегося представителя английской литературы XX в. Джона Роберта Фаулза (John Robert Fowles, 1926–2005), по праву считающегося одним из основоположников постмодернизма и признанного классиком еще при жизни. Несмотря на то что своими любимыми поэтами Фаулз называет Гая Валерия Катулла и Эмили Дикинсон [5, р. 274], рецепция поэзии Байрона занимает существенное место в его творчестве, как эпическом, так и стихотворном. Например, «удельный вес» аллюзий и реминисценций из поэзии Байрона в философской книге «Аристос» (The Aristos, 1964) составляет 13%.

Как известно, книга Дж. Фаулза «Аристос» представляет собой сборник философских изречений писателя и архитектурально связана с собранием философских изречений Гераклита Эфесского (544 – 483 гг. до н. э.), суть которых приводится автором в Приложении.

Здесь следует оговориться, что Греция с её природой, культурным, литературным и философским наследием занимает особое место в жизни и творчестве писателя. Данное обстоятельство несомненно сближает Фаулза с Байроном, поскольку последний также восхищался историей, культурой и природой данной страны и даже положил жизнь в борьбе за её независимость в 1824 году. С тех пор благодарные греки почитают великого поэта национальным героем. У Фаулза он также ассоциируется с героем, в первую очередь романтическим.

Аллюзию на жизнь и творчество Байрона Дж. Фаулз приводит в п. 61 главы «Гений и ремесленник» (The Genius and the Craftsman) Раздела 10 «Значение искусства» (The Importance of Art): The genius, of course, is largely indifferent to contemporary success; and his commitment to his ideas, both artistic and political, is profoundly, **Byronically**, indifferent to their contemporary popularity [8, р. 264] (здесь и далее перевод наш. – М.С.). Гений, разумеется, чаще всего равнодушен к прижизненному успеху; и его преданность своим идеям, как художественным, так и политическим, по байроновски, не имеет никакого отношения к их популярности среди современников.

Аллюзия эксплицитная, относится к сюжету и представляет собой пример интертекста. Тип креативной рецепции в данном случае классический, стратегия нейтральная, так как Байрон упоминается в контексте, типично

ассоциируемом с его творчеством. Глава «Гений и ремесленник» посвящена рассуждениям о сущности гения и его отличию от ремесленника – человека, который делает все по образцу, следует общепринятым стандартам. Гений же, по мнению писателя, напротив, создаёт собственные стандарты.

Интересно в данном случае обратиться и к поэзии самого Фаулза, которой он, как известно, отдавал пальму первенства в масштабах своего творчества. В качестве имплицитной аллюзии на поэзию Байрона можно рассмотреть стихотворение Джона Фаулза «Islanders». Текст стихотворения вместе с нашим авторским переводом на русский язык приводим ниже.

Islanders

they look to sea and wait
these carved immobile men
beneath the cool catalpas
these aged women pausing
by the polished upward steps
they look to sea and wait
for what they cannot say
he waits
for what he cannot say
this canvas seaward boy
by the corner of my house
never the ship that comes
never a bird never a cloud
what it is they cannot say
whether good luck or unkind fate
but look to sea and wait
at first I laughed but now
I look to sea and wait
for what I cannot say:
but look to sea and wait

Островитяне

глядят на море, ждут
мужчины, словно скалы
под кронами катаल्प
и женщины, что медлят,
поднимаясь вверх устало,
глядят на море, ждут
чего – сказать нельзя
он ждёт
чего – сказать нельзя
мальчишка, как с картины,
что идёт дорогой к морю
нет корабля вдали
нет облаков, птиц тоже нет
что же есть – сказать нельзя
грядёт удача иль злой рок
все, глядя в море, ждут
сперва смеялся я,
но вот гляжу и жду
чего – сказать нельзя:
но я гляжу и жду

Перейдём к анализу стихотворения. Стихотворение «Островитяне» («Islanders») входит в цикл «Аполлон» («Apollo: A Sequence of Greek Poems»), написанный Фаулзом в 1951–52 годы, во время его проживания на греческом острове Спетсай, который является прообразом Фраксоса в романе «Волхв» («The Magus», 1965). В предисловии к данному циклу стихотворений Фаулз пишет, что они послужили основой указанного романа [6, p. 13].

Стихотворение «Островитяне» открывает цикл. Оно посвящено жителям острова Спетсай и основано на впечатлениях Фаулза от жизни на острове. В стихотворении отсутствуют знаки препинания и заглавные буквы, что создаёт впечатление доверительного разговора с читателем. Присутствует многократная тавтологическая мужская, главным образом, перекрёстная рифма, представляющая собой повтор строк «look to sea and wait и for what ... cannot say». Можно сделать вывод, что данные строки выполняют функцию рефрена. Указанные строки написаны трехстопным ямбом, но в стихотворении встречаются и другие размеры.

Стихотворение «Островитяне» отличается простотой стиля и языка, относительной бедностью стилистических приемов. На лексическом уровне выделяются две метафоры, характеризующие людей. В первом случае Фаулз сравнивает греческих мужчин с неодушевленными предметами, вырезанными из камня или дерева («these carved immobile men», в нашем переводе это художественное сравнение «мужчины, словно скалы»). Во втором случае мальчик с острова отождествляется с изображением на картине («this canvas seaward boy», в нашем переводе художественное сравнение «мальчишка, как с картины»). В этой связи представляется интересным рассмотреть образ женщин-островитянок, которые не спешат подниматься вверх по лестнице. В данном случае лестница вверх символизирует поступательное движение времени и развитие человека, но женщины не хотят по ней идти. Складывается впечатление, что все люди на острове как бы замерли, в ожидании глядя на море.

Особое внимание следует обратить на образ моря, создаваемый поэтом в стихотворении «Островитяне». Море является источником того, чего ожидают люди и чего они сами не знают. В европейской и американской литературе море традиционно символизирует грозную стихию, часто враждебную по отношению к человеку. В стихотворении Фаулза, однако, оно может принести не только «злой рок», но и удачу.

Традиционно море считается местом зарождения жизни на Земле. Наука и религия (христианство) сходятся в том, что изначально Земля была покрыта водой (Быт. 1:2). Если считать море источником жизни, вполне логично, почему жители острова и лирический герой Фаулза чего-то ждут от него. Тем не менее, море все равно остается загадкой как для автора, так и для читателя, что является неотъемлемой частью понимания природы Фаулзом.

На наш взгляд, данное стихотворение архитектурально связано со стихотворением Джорджа Гордона Байрона «Острова Греции» («The Isles of Greece») [8], представляющим собой часть поэмы «Дон Жуан» («Don Juan», Canto III, 1819–1820). Как известно, его поэмам свойственны явле-

ния ретроспекции [9, с.33] и развёрнутые лирические отступления. Данные строки также посвящены греческим островам, красоте их природы и духу их народа. Более того, в стихотворении Байрона также занимает важное место выжидающий взгляд на море («And Marathon looks on the sea... Which looks o'er sea-born Salamis...»). У читателя складывается впечатление, что ожидание в стихотворении Байрона связано с мечтой греческого народа о государственной независимости, но на этом сосредоточен лишь пласт реального в данном стихотворении. Что касается воображаемого, так характерного для романтизма, оно явно присутствует в стихотворении, в ожидании чего-то большего, сверхъестественного, подразумевающего спасение не только в земной жизни, но и в жизни вечной. Те же мотивы прослеживаются и в стихотворении Фаулза, что обнаруживает конгениальную стратегию постмодернистского типа креативной рецепции поэзии Байрона.

Стихотворение Джона Фаулза «Островитяне» как пример интертекста отсылает читателя и к стихотворению Мэтью Арнольда «К Маргарите» («To Marguerite: Continued», 1853). Стихотворение основано на развёрнутой метафоре, где автор сравнивает людей с островами, отделенными друг от друга бескрайним морем одиночества. По аналогии со стихотворением Арнольда Фаулз сравнивает людей с неподвижными неодушевленными предметами («these carved immobile men»). Подобно одиноким островам, люди глядят в море, ждут и надеются, что когда-нибудь их одиночеству придёт конец. В этом состоит двойной смысл названия стихотворения «Islanders».

Показательна рецепция упомянутого стихотворения и в другом, более известном произведении Дж. Фаулза – романе «Женщина французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman», 1969), завершаемом эксплицитной реминисценцией: «And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea» [10, p.445]. Джон Фаулз на страницах романа (Глава 58) называет «К Маргарите» «самым благородным стихотворением Викторианской эпохи» («perhaps the noblest short poem of the whole Victorian era»), утверждая, что Чарльз выучил его наизусть. Реминисценция из данного стихотворения выражает сущность экзистенциального финала романа, где Чарльз остается один и его снова ждет путь по бушующему морю жизни.

Художественный образ Чарльза неразрывно связан с дорогой, путешествием. Романтическое начало в нём автор подчеркивает сравнением с Байроном: «Under this swarm of waspish self-inquiries he began to feel sorry for himself – a brilliant man trapped, a Byron tamed...» [10, p. 128] («Преследуемый целым роем ос самокопания, он начал жалеть себя – пленённого гения, укрощённого Байрона...»). В данном случае мы имеем дело с конгениальной стратегией постмодернистского типа креативной рецепции.

Как мы можем наблюдать на примере, снова образ одинокого острова в бескрайнем море одиночества приводит нас к рецепции поэзии Байрона, занимающей важное место в прозе и поэзии Фаулза. Как и в поэзии романтизма, столь близкой Фаулзу, в стратегиях креативной рецепции писателем творчества Байрона тесно переплетаются реальное и воображаемое. С точки зрения реального, Фаулза воспринимает Байрона как героя, гения и великого поэта-романтика, что обнаруживает себя в аутентичной стратегии классического типа креативной рецепции, характерной для аллюзий на жизнь и творчество поэта. Категория воображаемого проявляется в достраивании и развитии имплицитных идей поэзии Байрона, о чём свидетельствует конгениальная стратегия постмодернистского типа креативной рецепции.

Список литературы

1. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 44 с.
2. Трунин С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Минск: Логвинов, 2006. 156 с.
3. Дроздова М.С. Стратегии реализации творческого потенциала шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 293–301.
4. Дроздова М.С. Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60–70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 М., 2016. 26 с.
5. Fowles J.R. *The Aristos*. London: Jonathan Cape Ltd., 1980. 296 p.
6. Fowles J.R. *Selected Poems*. Introduced and edited by Adam Thorpe. Hexham: Flambard Press, 2012. 132 p.
7. Библия. РБО, 2013. 1248 с.
8. Byron J. G. *Lord Byron: The Major Works*. Oxford University Press, 2008. 1080 p.
9. Меркулова М.Г. Ретроспекция в трагедии Шекспира "Гамлет" // Филологические науки, 2006. № 5. С. 33–43.
10. Fowles J. *The French lieutenant's woman: [A novel]*. London: Vintage, 1996. 445 p.

RECEPTION OF BYRON'S POETRY IN THE XX CENTURY ENGLISH LITERATURE: THE REAL AND THE IMAGINARY

M.S. Sloistova

The paper focuses on reception of George Gordon Byron's poetry in the XX century English literature as exemplified by a selection of works by the famous English postmodernist writer John Robert Fowles. The paper deals with J. Fowles's prose (*The Aristos*

and *The French Lieutenant's Woman*) and his poem *Islanders*. The author aims at a complex analysis of reminiscences from Byron's poetry and allusions to his life and works in order to trace the strategies of creative reception in the above-mentioned items. The reception-aesthetics and literary hermeneutics methods are used in the present paper. The author makes a conclusion on the domineering strategies of creative reception (authentic and congenial) and their meaning for understanding the real and the imaginary in Byron's poetry creatively received by Fowles.

Keywords: reception, creative reception, strategies of creative reception, allusion, reminiscence, XX century English literature, poetry, G.G. Byron, J. Fowles, Greece, islands.

1.12. ДИККЕНСОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ Т. ПРАТЧЕТТА «ФИНТ»

© О.А. Королева

В разделе на материале романа Терри Пратчетта «Финт» рассматривается влияние литературной традиции Диккенса на творчество английского писателя. В романе эта связь проявляется на различных уровнях текста: образном, жанровом, тематическом, сюжетно-композиционном, мотивном. При анализе образного уровня обнаруживаются аллюзии на ранние романы Ч. Диккенса, что связано с терминами, введенными Т. Пратчеттом «Литературное пространство» и «белое знание». Т. Пратчетт обращается к классической диккенсовской традиции, используя формообразующий потенциал жанра романа воспитания и сюжетную схему, основанную на жизнеописании героя, а также мотив тайны, с которым связано появление детективной интриги в романе.

Ключевые слова: Т. Пратчетт, Ч. Диккенс, традиция, викторианство.

Английскую литературу второй половины XX и начала XXI веков характеризует интерес к истории страны, национальному прошлому. Отражение этой тенденции мы видим в романах Дж. Фаулза, А. Байетт, Д. Лоджа, П. Акройда, Р. Тремейн и др. Одним из самых значительных исторических периодов, вызывающих интерес у современных писателей, является эпоха викторианства, время наибольшего расцвета британской империи.

К этому историческому периоду обращается и английский прозаик Терри Пратчетт, популярность которого связана с циклом романов «Плоский мир». В отличие от известного цикла события в романе «Финт» («*Dodger*», 2012, перевод на русский язык С. Лихачевой, 2015) происходят в реальном городе, в Лондоне первой четверти XIX века, в правление королевы Виктории. Обращение к этой эпохе неслучайно для автора, она всегда была интересна ему. Еще в 2011 году в интервью Нилу Гейману, спросившего у Пратчетта, находил ли он в последнее время какую-нибудь

(очередную) замечательную Книгу про Викторианство, тот ответил: «Вообще-то я уверен, что они у меня есть уже практически все, и странно что ты спрашиваешь, потому что в свободные минуты перед завершением *The Long Earth* ("Длинная Земля"), я работаю над книгой о раннем Викторианстве, просто для того, чтобы использовать все, что нам с тобой удалось накопить в те дни, когда мы частым гребнем прочесывали книжные магазинчики на Тоттнехем-Корт Роуд в Лондоне. Я все еще подбираю эти книги, для ровного счета» [1].

Результатом такого интереса стало написание романа «Финт». В основе сюжета приключения главного героя Финта, спасающего незнакомку от преступников, похитивших и пытавшихся увезти против ее воли. Все последующие события обусловлены тайной имени и замужества спасенной девушки, герой вовлечен в политические события государственного масштаба, в связи с чем знакомится с влиятельными людьми Англии того времени, совершает ряд благородных поступков и в итоге попадает на аудиенцию к королеве Виктории. Финт – герой – плут, мошенник, который зарабатывает на жизнь тошерством. Тошер, или «клоачный охотник», по определению Генри Мэйхью, написавшего монументальный четырехтомный труд «Рабочие и бедняки Лондона» («*London Labour and the London Poor*» 1862) – собиратель мусора вдоль берегов Темзы и в лондонских клоаках, открытых сточных трубах. Однако особую известность принесли тошерам именно поиски в канализации, которые кормили примерно 200 человек, известных исключительно по прозвищам. Тошеры неплохо зарабатывали – по данным источников Мэйхью, в среднем по шесть шиллингов в день, что примерно равняется 50 современным долларам [2].

Обращение к викторианской эпохе и образу героя – плута связывают Т.Пратчетта с викторианской, и в частности с диккенсовской литературной традицией. В романе «Финт» эта связь проявляется на различных уровнях текста: образом, жанровом, тематическом, сюжетно-композиционном, мотивном.

Прежде всего хочется отметить схожую тематическую направленность ранних романов Диккенса, построенных в форме жизнеописания героя, «Оливер Твист», «Николас Никльби» и романа Т. Пратчетта. Известно, что одной из причин написания Диккенсом «Оливера Твиста» стало появление «Закона о бедных» 1834 года, который стал причиной тяжелого существования бездомных и безработных в рабочих домах, а также стремление показать подлинную, без романтического ореола, жизнь преступного мира. «В предисловии к третьему изданию романа Диккенс писал, что целью его книги является "одна суровая и голая истина", которая заставляла его отказаться от всех романтических прикрас, какими обычно пестрели произве-

дения, посвященные жизни подонков общества» [3]. Также и в «Николасе Никльби», Диккенс показывает суровые методы воспитания и нравы, царящие в йоркширских школах, жизнь и быт провинциальных английских актеров, критикует деятельность английского парламента. С каждым последующим романом все острее становится социальная критика, затрагивая все стороны жизни викторианского общества. Безусловно, Т. Пратчетту, живущему в двадцатом столетии, не было необходимости показывать с целью исправить их, пороки, ушедшего в прошлое викторианского общества. Однако в послесловии к роману он писал, что создал это произведение, «чтобы по возможности заинтересовать читателей этой эпохой, так подробно задокументированной Генри Мэйхью и его сподвижниками. И хотя я и поменял немного положение тех или иных людей и отчасти домыслил, как они повели бы себя в определенных ситуациях, нищета, грязь и безнадежность низших слоев общества, которым тем не менее удавалось выживать, зачастую помогая себе самостоятельно, представлены как есть» [4]. Поэтому важнейшей у Т.Пратчетта становится тема социального контраста. Этим определяется и большинство упоминаемых в романе топонимов, определяющих реалии жизни беднейшей части населения Лондона: место проживания главного героя Финта и его друга и наставника Соломона – Сэвен-Дайлаз – известный перекресток, где сходятся семь улиц, это же название неофициально использовалось для обозначения близлежащего района, который в девятнадцатом веке представлял собой криминальные трущобы, Ньюгейтская тюрьма, кладбище Кроссбоунз (как иронично поясняет автор в примечании «Кладбище Кроссбоунз в округе Саутуорк называлось еще «кладбищем женщин-одиночек»: пресловутые женщины-одиночки занимались своим одиноким трудом по лицензии епископа Винчестерского, которому принадлежала эта часть берега, и потому их в шутку называли «винчестерскими гусынями»). Безусловно, скромность не позволяет автору описать, в чем именно состоял их труд. Хотя надо отметить, что Церковь того времени в данном вопросе отличалась пониманием, и, можно сказать, передовыми взглядами» [4]), морт в Фор-Фардингзе, где находились тела утопленниц, падших женщин, приехавших в город из деревни в поисках лучшей жизни и в итоге закончивших жизнь самоубийством. Кроме топонимов автору не менее важно было представить саму атмосферу, беспросветность повседневной жизни в беднейших кварталах, сопровождающуюся такими характеристиками, как: темнота, теснота, смрад, шум, голод.

Если рассматривать образный уровень, то в романе Пратчетта очевидны аллюзии с диккенсовскими персонажами, но автор иронически переосмысливает их. Образ главного героя является прямой отсылкой к роману

Ч. Диккенса «Оливер Твист». Во время скитаний после побега от гробовщика, к которому Оливер Твист был отдан в ученики, он знакомится с Джеком Даукинсом по прозвищу Ловкий Плут (Dodger), который помог Оливеру, накормил его и пообещал устроить его жизнь в Лондоне. В итоге Оливер попадает к старому еврею Феджину, скупщику краденого, под покровительством которого живут мелкие воришки и мошенники. Но если герой Диккенса так и остается вором, то судьба Финта складывается намного удачнее. Другой центральный образ романа Пратчетта – старый мудрый еврей Соломон Коган, друг и наставник главного героя. Финт помог ему, спасая от уличных бандитов, в благодарность Соломон пригласил его к себе жить и стал направлять на истинный путь: «Тебе повезло познакомиться со мной, Финт, а мне повезло повстречать тебя. Ты научился содержать себя в чистоте и откладывать деньги на черный день. Мы кипятим питьевую воду, и не премину отметить, что я, ммм, донес до тебя мысль о необходимости чистить зубы, благодаря чему, ммм, милый мой, у тебя еще осталось какое-то их количество» [4]. Очевидно, что этот образ является аллюзией на образ еврея Феджина из «Оливера Твиста», который также был готов «обучать» Оливера искусству воровства, посвящать в премудрости преступной жизни. Говоря о диккенсовской традиции, нельзя не остановиться на образе Диккенса в романе, он выведен под именем Чарли Диккенса, журналиста, работающего в газете «Морнинг Кроникал», друг Финта Содомон характеризует его следующим образом: «Ох и хитрый поц, ох и хитрый, востер как бритва, мудр как змий, так мне рассказывали. Говорят, он на тебя только глянет, и сразу все про тебя понял: на лету схватывает – и как ты разговоры разговариваешь, и как в носу ковыряешь. Он и с полицией дружбу водит, прямо запанибрата с ними» [4]. Именно он в значительной степени определяет движение сюжета и изменение жизни главного героя, поручив раскрыть преступление, связанное с похищением девушки, и обнаружив в юном герое такие качества, как ум, ловкость, смелость, предусмотрительность, хитрость и умение хранить тайны.

Тем не менее аллюзии, о которых шла речь выше, свидетельствуют скорее о постмодернистской природе романа, создании некой альтернативной истории, неслучайно в романе появляются и реально существовавшие исторические личности такие, как Генри Мейхью (1812–1887, английский социальный исследователь, журналист, драматург, один из соучредителей сатирического и юмористического журнала Punch в 1841 году), Мисс Анджела Бердетт-Куттс (1814–1906, еще в юности унаследовавшая огромное состояние своего деда и занимавшаяся благотворительностью), Роберт Пиль (1788–1850, государственный деятель, дважды занимавший

пост премьер-министра Англии, а также основавший в 1829 году лондонскую муниципальную полицию), Бенджамин Дизраэли (1804–1881, английский государственный деятель и писатель, также дважды занимавший пост премьер-министра). В данном случае Пратчетт апеллирует к введенным им самим понятиям «Литературное пространство», или «Библиотекопространство» (англ. Library space, L-space) и «белое знание» («white knowledge», белый цвет, как цвет, синтезирующий, включающий в себя все другие цвета, при этом явно не видимые). Обосновывая эти понятия, Пратчетт писал: «Когда я использую в книге ассоциацию, я стараюсь взять такую, которая может быть легко схвачена обычным хорошо начитанным (насмотренным, наслушанным) человеком; Я называю это «белым знанием», это то, что наполняет ваш мозг, а вы даже и не знаете точно, откуда оно пришло» [5]. Для Терри Пратчетта составляющими белого знания становятся «элементы культуры западного общества. Сюда попадают всё – от волшебных сказок и пьес Шекспира до кино и рок музыки. Это, вместе взятое, создает мир, в котором возможно всё. Равноправно живут и сосуществуют модели мироздания древних философов, противоречащие друг другу идеи и теории. Это мир, сошедший со страниц всех прочитанных современниками книг. Пратчетт называет его “L-space”, Библиотекопространство. Не зря одним из самых уважаемых его героев является Библиотекарь, хранитель знания, способный проходить из мира в мир по своим книжным полкам» [5]. Но роман «Финт» характеризуется как раз гармоничным сочетанием игровых стратегий, характерных для постмодернизма, с классической диккенсовской традицией.

Диалогическое взаимодействие текста Пратчетта с романами Диккенса осуществляется также на жанровом уровне. Ранние романы Диккенса (конца 30-х годов «Приключения Оливера Твиста» 1837-1838, «Жизнь и приключения Николаса Никльби» 1838–1839), построены в форме жизнеописания героя, в них автор обращается к вопросу о взаимоотношении личности и общества, личности и окружающей ее социальной среды. Таким образом уже в этих произведениях появляются черты романа воспитания, характерного для творчества Ч.Диккенса и получившего наиболее полное воплощение в романе «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1850). В основе романа Т. Пратчетта история жизни главного героя Финта, следует обратить внимание и на схожесть заглавий произведений, названных по имени главного героя, традиция, идущая от просветительских романов и наследуемая Диккенсом. Пратчетт не показывает читателю весь жизненный путь героя, он повествует о небольшом, но значимом, переломном периоде из жизни Финта, тем не менее в произведении можно увидеть характерные признаки романа воспитания. В ретроспекции

показана жизнь Финта до настоящего момента: «Стало быть, я в приюте рос. Сами знаете, как оно бывает: найденыш, матери в глаза не видел. А я еще и росточком не вышел, а там в задирах недостатка не было. Ну, я и научился финтить, уворачиваться и прятаться, так сказать, потому что большие ребята потешались над моим настоящим именем, а если я жаловался, то мне трепку задавали будь здоров, стоило надзирательнице отвернуться. Когда я чуток подрос, от меня до поры отстали, а потом однажды снова ко мне прицепились, ну еще бы! И тут я решил: с меня хватит, и поднялся, и хватъ табуретку, и полез в драку. В тот день я оказался на улице; тут-то и началась настоящая жизнь» [4]. Затем Финт недолго работает учеником трубочиста, затем сбегает и оттуда, становится змеенышем, а затем тошером. Для романов Диккенса характерным (в меньшей степени для ранних романов, в большей для «Дэвида Копперфилда») является стремление показать характер героя в процессе его становления, в противоречиях и внутренней борьбе. Аналогичным образом построено и описание жизни Финта у Пратчетта. Он начинает свой самостоятельный жизненный путь мелким воришкой, тошером, затем автор показывает его постепенное преобразование, которое начинается с мысли о том, что он не хочет прожить остаток жизни, добывая средства к существованию таким образом: «Но разве можно хотеть для себя такой смерти? Мне вот она совсем не по душе». И тут в голове мелькнула новая мысль: «Если я хочу не этого, тогда к чему мне надо стремиться-то?» Эта неожиданная мыслишка застала Финта врасплох» «Вся наша жизнь – игра. Но если жизнь – игра, тогда кто ты – игрок или пешка? Постепенно до него доходило: а ведь Финт может стать куда большим, нежели просто Финт, если малость расстараться» [4]. Изменения касаются как внешности героя (новая одежда, умение вести себя в обществе и за столом), так и внутренней жизни. Часто главного героя романа воспитания сопровождают героини-спутники, героини-учителя, преподносящие ему уроки жизни и открывающие скрытые грани его личности, такими наставниками становятся для Финта Соломон и Чарли Диккенс. Также характерной чертой романа воспитания является испытание героя любовью, в данном случае это любовь к Симплисити, девушке, которую он спасает в начале романа, именно знакомство с ней нарушает спокойное течение его жизни и во многом становится побуждающим импульсом для будущих изменений. Путь становления героя у Диккенса заканчивается тогда, когда он приходит к самоопределению и становится ясно его назначение в жизни. Герой Пратчетта в финале соединяется с любимой девушкой, приобретает новых друзей, новую профессию (он становится шпионом на службе у ее величества). Символом новой жизни Финта становится новое имя. Королева производит его в рыцари под новым име-

нем «сэр Джек Финт», таким образом он навсегда расстается с именем, за которое дразили в приюте, – Пипка.

Диалогическое взаимодействие текста Пратчетта с романами Диккенса осуществляется также на мотивном уровне. Можно отметить такой повторяющийся в романах этих писателей мотив, как мотив тайны. «Важным композиционным элементом структуры романов Диккенса является мотив «тайны». Разрешение, разгадка ее вносит в повествование сенсационный, детективно-драматический элемент, с помощью которого Диккенс держит в неослабевающем напряжении внимание читателя» [6]. В романе Пратчетта мотив тайны связан с образом прекрасной незнакомки, спасенной Финтом, что обуславливает появление детективной интриги в романе. По поручению Чарли Диккенса Финт ведет расследование истории похищения Симплисити, параллельно преступники ищут его и девушку. Финт блестяще справляется со своей задачей, раскрывая готовящееся убийство, имена преступников, угрожающих ему и Симплисити, а также спасая девушку, инсценируя ее смерть.

Таким образом постмодернистский роман Т.Пратчетта обращен к истории Великобритании, к викторианской эпохе. В произведении создается авторская оригинальная версия прошлого, что отвечает постмодернистскому восприятию мира, в котором существуют разные варианты истины, но нет единственно верного. При этом автор обращается к классической диккенсовской традиции, влияние которой очевидно на жанровом и сюжетном уровнях т.е. используется форма жанра романа воспитания, сюжет которого основан на жизнеописании героя. Организация романа по традиционной схеме связана с аллюзиями на персонажей ранних романов Диккенса, что апеллирует к теории Пратчетта о «Библиотекопространстве» и «белом знании». Также Т. Пратчеттом развивается такой характерный для диккенсовских романов мотив, как мотив тайны.

Список литературы

1. Нил Гейман. Интервью с Терри Пратчеттом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pratchett.org/> (дата обращения 17. 09. 2018).
2. Профессии в викторианской Англии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://secrethistory.su/580-professii-v-viktorianskoy-anglii.html> (дата обращения 2.10. 2018).
3. Сильман Т.И. Очерки творчества. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://charles-dickens.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st021.shtml> (дата обращения 17. 09. 2018).
4. Пратчетт Т. Финт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://unotices.com/book.php?id=173323&page=58> (дата обращения 17. 09. 2018).

5. Канчура Е. Пратчетт и Толкин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pratchett.org/> (дата обращения 2. 10. 2018).

6. Гениева Е.Ю. Диккенс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v16/v16-1202.htm?cmd=p> (дата обращения 17. 09. 2018).

DICKENSIAN TRADITION IN THE T. PRATCHETT'S NOVEL «DODGER»

О.А. Koroleva

The article discusses the influence of Dickens' literary tradition on works of english writer Terry Pratchett by analyzing his novel "Dodger". In the novel, this connection is manifested at various levels of the text: figurative, genre, thematic, plot-compositional, motive. The analysis of the figurative level reveals allusions to the early novels by Charles Dickens, which are associated with the terms "Literary space" and "white knowledge" introduced by T. Pratchett. Pratchett turns to the classical Dickens tradition, using the shape-generating potential of the genre of the novel of education and the plot scheme based on the life story of the hero, as well as the motive of the mystery, which is associated with the appearance of a detective intrigue in the novel.

Keywords: T. Pratchett, C. Dickens, tradition, victorian.

1.13. РЕМБРАНДТ – РЕАЛИСТ ИЛИ ВИЗИОНЕР? СУЖДЕНИЯ И. ТЭНА, Э. ФРОМАНТЕНА, Э. ВЕРХАРНА

© С.С. Акимов

Вторая половина XIX в. была временем интенсивного накопления фактических данных о жизни и творчестве Рембрандта, определения его места в истории европейского искусства. Свой вклад в осмысление специфики творческого метода художника внесли видные представители французской культурно-интеллектуальной традиции И. Тэн и Э. Фромантен, а также Э. Верхарн, посвятивший Рембрандту отдельную монографию. Каждый из трех авторов предлагает свой подход к осмыслению творчества мастера, пытаясь разобраться, в чем же заключаются существенные черты его мировоззрения и творческой концепции. Тэн рассматривает голландское искусство с позиций разработанного им социологического подхода, Фромантен и в особенности Верхарн создают образ сложного и противоречивого гения, находящегося в конфронтации со своей эпохой.

Ключевые слова: Рембрандт, голландская школа живописи, творческий метод, И. Тэн, Э. Фромантен, Э. Верхарн

К середине XIX столетия, когда свое начало берет научное рембрандтоведение, о жизни и творчестве художника накопилось немало мифов, недостоверных сведений и предвзятых суждений. Частью они восходили к мнениям некоторых современников великого голландца – представителей

академического направления, почитателей итальянской школы, в национальном искусстве отдававших предпочтение итальянизирующему течению и видевших в Рембрандте художника, чуждого классической традиции, игнорирующего истинные правила творчества. На восприятие Рембрандта также сильнейшее воздействие оказали характерные для романтизма противопоставление гения и не способной понять и оценить его по достоинству толпы и убежденность в том, что подлинно великий творец черпает образы не в бесцветной действительности, а в духовной реальности, в мире фантазии и грез. Прочно утвердилось мнение о Рембрандте как о странном и нелюдимом чуде, отшельнике. Для других он был скрягой, экономившим свое время и живописные материалы, отчего его живопись груба и незакончена и колорит ограничен немногими цветами, а потом устроившим себе мнимое банкротство. В глазах третьих мастеров, чье искусство неклассично по форме, религиозно по содержанию и глубоко эмоционально, выступал как носитель германского духа, противоположного «романской» культурной традиции.

Решающий вклад в восстановление исторически достоверного облика Рембрандта внес в 1850-х гг. живший в Париже немецкий историк искусства Э. Колофф. В его книге о художнике, сочетающей обширные и точные знания с легкостью литературного изложения, дается подробный обзор произведений на библейско-евангельские сюжеты и автопортретов, впервые ставится вопрос о связях Рембрандта с классическим художественным наследием, о влиянии Караваджо и А. Эльсхаймера. Начинание Колоффа получило поддержку и продолжение у нидерландского ученого К.Р. Фосмара, монография которого о художнике издавалась в 1860–1870-х гг. и по-нидерландски, и по-французски.

По мере накопления и уточнения биографического материала, формирования корпуса достоверных живописных и графических произведений Рембрандта закономерно возникла необходимость определить специфику его творческого метода и оценить место художника в истории европейского искусства [1]. Одним из главных вопросов, волновавших интеллектуалов второй половины XIX в., был вопрос об источниках вдохновения и образном мышлении Рембрандта: кем был великий мастер – реалистом, с небывалым ранее охватом отразившим действительность, или визионером и спиритуалистом, пребывавшим в собственной духовной реальности. В этом контексте особенно интересными представляются оценки, данные художнику Ипполитом Тэном («Философия искусства», полное французское издание которой вышло в 1880 г., прежде печаталась разделами), Эженом Фромантенем («Старые мастера», первая публикация – 1876 г.) и Эмилем Верхарном, который посвятил мастеру специальную монографию,

написанную по впечатлениям от масштабной выставки произведений Рембрандта в Амстердаме в 1898 г.

Все трое являются яркими представителями той эпохи, когда занятия историей искусства и художественной критикой еще не стали узкой профессиональной специализацией и методология искусствознания находилась в стадии становления. Каждый из трех предлагает свой индивидуальный методологический подход к изучению Рембрандта и голландского искусства в целом. И. Тэн рассматривает эволюцию голландской художественной школы и ее национальное своеобразие с позиций социально-географического детерминизма. У Э. Фромантена главным инструментом познания искусства выступает образно-стилистический анализ произведений с акцентом на проблемах живописного мастерства. Наконец, Э. Верхарн в полную меру своего литературно-poleмического дара стремится создать целостный портрет Рембрандта как стоящего вне исторических границ гения. Метод Верхарна основан на эмоциональном переживании рембрандтовских образов, вчувствовании и может быть назван лирическим обобщением. Есть и еще одна причина сосредоточить внимание на их текстах: переводы работ всех трех авторов были хорошо известны в России начала XX в. и до середины 1930-х гг. оставались для широкой читательской аудитории едва ли не единственными, где можно почерпнуть сведения о Рембрандте. (В России становление научного интереса к голландскому искусству и Рембрандту в частности также относится ко второй половине XIX в., и здесь отечественные искусствоведы шли в ногу с зарубежными коллегами, а в чем-то опережая их, как Д.А. Ровинский, чей каталог гравюр Рембрандта стал новым словом в их изучении. Однако именно во второй половине 1930-х гг. в виду очередного юбилея со дня рождения художника в СССР появилось о нем немало достойных по научному уровню публикаций как исследовательского, так и популярного характера.)

Согласно И. Тэну, любое явление культуры определяется тремя факторами – расой, природной средой и историческим моментом, поэтому «чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [2, с.10]. Раздел об искусстве Нидерландов он открывает пространными рассуждениями о различиях между латинскими и германскими народами в плане ментальности и образа жизни, о роли географического фактора в формировании национального характера голландцев. Главное качество голландского искусства он находит в «изображении действительного человека и действительной жизни так, как видят их глаза» [2,

с.187]. Голландская живопись показывает «тип в совершенном в своем роде человека, сжившегося со своею обстановкой и потому счастливого без натяжки» и «берет не одну только ограниченную высь, а захватывает все широкое поле жизни» и потому дает простор для множества талантов [2, с.187]. В отличие от искусства XIX столетия, искусственного в теоретических вопросах эстетики, она была не испорчена «избытком мозговой деятельности» и потому обращалась к самой широкой аудитории и была ей понятна.

Тэн особо выделяет Я. Рейсдаля и Рембрандта: среди голландских мастеров только они «выдвинулись из своего народа и из своего времени и достигли тех общих родовых инстинктов, которые связывают одно с другим различные германские племена и служат переходом к чувству новейшей уже эпохи» [2, с.188]. Параллель между Рейсдалем и Рембрандтом выглядит вполне обоснованной, поскольку обоим художникам чуждо скрупулезное бытописание и натура преобладает у них мыслью и фантазией в образы масштабного, собирательного звучания. Что такое «чувство новейшей уже эпохи» и какое отношение к нему имеют эти два мастера, Тэн не поясняет, зато пассаж о германском духе был подхвачен националистически настроенными авторами конца XIX – начала XX в.

Тэн присоединяется к представлению о Рембрандте-отшельнике, искусство которого герметично закрыто от посторонних, и сравнивает его в этом отношении с Бальзаком. С другой стороны, художник не был чужд социальных моментов, видел «весь гомозящийся рой тех дурных страстишек и гадостей, которые, как черви в гнилом дереве, кишат внутри наших цивилизаций» и изображал этот мир с истинно христианским состраданием и стал потому «гораздо человечнее всех прочих» живописцев [2, с. 189]. Тэн пишет о присущей Рембрандту необычайной остроте и тонкости оптических ощущений, благодаря которой в световых отношениях «открыл он саму полную, самую выразительную драму, все контрасты и все столкновения» и соотнес ее с драмой человеческой [2, с.188]. Точнее и объективнее всего он выразился по поводу мастерства Рембрандта-портретиста, умевшего показать бесконечную сложность человека, «весь тот подвижный отпечаток, который на одном лице сосредоточивает вдруг целую историю души и сердца» [2, с. 189]. Действительно, это неоспоримое и глубоко самобытное свойство портретов Рембрандта, получившее всестороннее освещение в исследованиях ученых уже XX в., включая блестящие работы отечественных искусствоведов В.Н. Лазарева (1936) и К.С. Егоровой (1975).

«Старые мастера» Э. Фромантена по праву должны быть отнесены к наиболее выдающимся трудам об искусстве, написанным в XIX в. Несмотря

ря на то, что автор постоянно и подчас назойливо подчеркивает свой дилетантизм, книга представляет собой последовательную реализацию принципиально новой для своего времени искусствоведческой методологии: Фромантен одним из первых показал, что главным источником знаний об искусстве являются сами произведения, и задача исследователя заключается в том, чтобы понять их художественный язык, не забывая об историко-культурном контексте. Он смотрит на наследие фламандской и голландской школ взглядом профессионального живописца и, говоря о прошлом, постоянно держит в памяти проблемы современной ему художественной жизни. Реализм, по Фромантену, составляет сущность голландского искусства, его величайшее новаторское завоевание и глубоко национальную черту. За исключением Рембрандта, «в голландских мастерских царили лишь один стиль и один метод. Цель одна – подражать тому, что есть, заставить полюбить то, чему подражаешь, ясно выразить простые, живые и правдивые чувства. Стиль, таким образом, приобретает простой и ясный принцип. Законом ему служит искренность, долгом – правдивость» [3, с.124-125]. По твердому убеждению Фромантена, с которым легко поспорить в свете современных знаний, «великая голландская школа заботилась лишь о том, чтобы писать хорошо. Она удовлетворялась окружающим и не нуждалась в фантазии» [3, с.132].

Творчество Рембрандта для автора «Старых мастеров» – одна из величайших загадок искусства, вызывающая настойчивое желание разгадать ее. С пристальным вниманием он анализирует знаменитый «Ночной дозор», оценка которого как великого шедевра представляется ему ошибочной, и на этой основе делает выводы о творческом методе мастера в целом. Согласно Фромантену, определяющая черта Рембрандта – его психологическая и творческая раздвоенность, сосуществование в одном лице словно бы двух разных художников, «двух людей, противоположных по натуре, очень друг друга стеснявших», действовавших независимо друг от друга [3, с.213]. Первый – подлинный реалист, трезво воспринимающий окружающую действительность, наделенный ясной логикой и стремящийся к убедительной простоте выразительных средств. Второй – романтический гений, носитель мрачного темперамента, живущий в мире причудливых мечтаний. Это «гений, созданный из исключений и контрастов» [3, с.211] и не поддающийся рациональному объяснению («меня удивляет, что о Рембрандте рассуждают так, словно он был рассудочным человеком» [3, с.199]). Творческая удача сопутствовала мастеру в тех случаях, когда одна грань его таланта не мешала другой. «Ночной дозор» именно потому и не является шедевром, что реалистическая и визионерская стороны Рембрандта здесь попытались соединиться и в результате получилась авантю-

ра, при всей своей новизне не способная кого-либо убедить. Композиция картины неопределенна и изобилует пустотами, формы и цветовое решение не отличаются точностью, портретное сходство кажется Фромантену сомнительным (в действительности это не так, и внешность персонажей зафиксирована точно). Он присоединяется к мнению, что «картина создала Рембрандту репутацию еще более странного художника и еще менее надежного мастера» [3, с.200]. Однако столь распространенное представление о конфликте, разыгранном вокруг якобы отвергнутого заказчика-материала, документально не подтверждается.

Небольшая по объему книга Э. Верхарна о Рембрандте, увидевшая свет в Париже в 1904 г. [4, с.30], почти сразу стала известна в России благодаря тому, что В. Брюсов включил отрывки из нее в сборник своих переводов произведений бельгийского поэта (1906). Вскоре отдельным изданием вышел полный перевод этой работы (1909, 1913), соединившей строгую логику научного труда, отраженную в четкой структурной организации текста, и уверенное владение фактическим материалом с индивидуальным и публицистически заостренным восприятием Рембрандта, в котором Верхарн видит и ценит качества, близкие собственному мировоззрению и поэтике. Он начинает очерк с самого важного для него вопроса – места Рембрандта в голландском искусстве и резко противопоставляет художника голландской художественной традиции и голландскому образу жизни. (Точно также он противопоставляет свою книгу современной ему науке, которая, по мнению поэта, хоть и вооружена изощренным аналитическим инструментарием, неспособна понять, в чем заключается величие Рембрандта, проникнуть в истинную глубину его творчества.)

Верхарн категорически не согласен с Тэнном: гений не может быть истолкован и понят через социально-культурное окружение, он всегда «самопроизволен» и независим, чему Рембрандт является ярчайшим примером. Среди своих современников – «малых голландцев» (их Верхарн называет «прирученными художниками»), которые «действительно, являются выражением своей спокойной, чистенькой, чувственной и мешанской страны» Рембрандт «является подобно чуду. Или он, или они выражают Голландию. Он прямо противоположен им, он отрицание их» [5, с. 4]. Неутомимый борец с буржуазной посредственностью и постоянный нарушитель художественных норм, мастер заведомо не мог быть понят и признан обществом: «в глазах толпы Рембрандт был уродом. Он живет в высшем, чудесном мире, созданном его фантазией, который и является его настоящей средой» [5, с. 8].

Вся биография Рембрандта в представлении Верхарна – попытка создать в условиях строгой общественной регламентации «свободную, волшебную, языческую жизнь» [5, с.12], напряженная борьба с действительностью, кото-

рая в итоге хоть и нанесла ему сокрушительный удар, но не смогла сломить. Гений сумел быть сильнее общества, и Верхарн находит этому весьма своеобразное объяснение в особенностях личности Рембрандта: стойкость художника перед судьбой обусловлена его чудовищным эгоизмом, равнодушием к тому, что не касается его непосредственно, соединенным с простодушием и чистосердечием; эти качества «обеспечили ему победу даже в поражении» [5, с. 21]. Такой же абсолютный индивидуализм преопределил, по Верхарну, логику творческого развития Рембрандта, который как художник «материал для изменений черпал из самого себя» [5, с. 22].

Поэт особенно ценит библейско-евангельские образы Рембрандта, в то время как пейзажные офорты мастера остаются для него не более чем набросками, в которых автор не стремится поднять действительность на высоту своих блистательных видений. «Он не был ни исключительно религиозным живописцем, ни творцом фантастических драм и живописных снов, ни символистом. Он был воплощением сверхъестественного. Под его кистью чудо кажется действительно совершившимся, так много вкладывал он в него глубоких, чисто человеческих чувств» [5, с. 25].

Оценивая роль Рембрандта в развитии голландского искусства, Верхарн сравнивает его с экзотическим растением, которое все жизненные силы отдает для собственного роста и остается при этом бесплодным. При жизни художника его влияние не выходило за пределы его мастерской; все его ученики, кроме К. Фабрициуса и А. де Гельдера, достойны забвения. Соответственно в последующие века наследие Рембрандта «волнует от времени до времени только великих художников» [5, с. 54].

Подхватывая романтический образ одинокого гения, противостоящего враждебному и не способному подняться на его духовный уровень окружению, Верхарн доводит этот взгляд до предельного завершения. Искусство Рембрандта он рассматривает вне традиций голландской культуры, точно также его мало интересует влияние, оказанное мастером на современников и следующие поколения художников, потому что гений априори не может быть адекватно воспринят публикой, тем более в такой насквозь буржуазной стране, как Голландия. Преодоление подобного яркого, но одностороннего, восприятия личности и творчества мастера, тщательная разработка комплекса вопросов о национальном своеобразии Рембрандта, о взаимодействии в его творческом методе реалистического отображения действительности и ее фантазийного и философски-обобщающего образного преобразования, о роли в этом процессе социальных факторов стали насущной задачей для искусствоведения XX столетия.

Список литературы

1. Акимов С.С. Эжен Фромантен и изучение голландского искусства XVII столетия во второй половине XIX – начале XX в. // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи. Коллективная монография. Нижний Новгород, 2017. С. 391-406.
2. Тэн И. Философия искусства. Подготовка изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиши. Вст. ст. П.С. Гуревича. М., Республика, 1996. 351 с., ил.
3. Фромантен Э. Старые мастера. Пер. с фр. Г. Кепинова. Вст. ст. и комментарии В.С. Турчина. М., Изобразительное искусство, 1996. 312 с, ил.
4. Эмиль Верхарн. Библиографический указатель. Сост. М.В. Линдстрем. Отв. ред. и авт. вст. ст. И.Д. Никифорова. М., Книжная палата, 1988. 208 с.
5. Верхарн Э. Рембрандт. Его жизнь и художественная деятельность. Пер. с фр. Е.Н.К. СПб., Акцион. Об-во Типограф. Дела в СПб., 1913. 66 с.

REMBRANDT – REALIST OR SPIRITUALIST? OPINIONS OF H. TAINE, E. FROMENTIN AND E. VERHAEREN

S.S. Akimov

The second half of the 19th century was the period of intensive accumulation of data about Rembrandt's life and works and the attempt to find the purport of his place in development of Dutch 17th century painting. H. Taine, E. Fromentin and E. Verhaeren made great contribution in understanding of his creative method. H. Taine considered it from the point of view of sociological approach, E. Fromentin and especially E. Verhaeren made the image of the painter as contradictory and complicated genius who was in confrontation with his epoch and the environment.

Keywords: Rembrandt, the Dutch Art of the 17th century, creative method, E. Fromentin, H. Taine, E. Verhaeren, art history, historiography.

1.14. СКАЗОЧНЫЙ ВЫМЫСЕЛ И ТЕКСТОБРАЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ КОНЦЕПТА ЧУДО

© *В.В. Карпова*

Раздел посвящен описанию особенностей сказочного вымысла в условиях особой сказочной реальности. Целью работы является определение специфики фантастики внутри жанра волшебной сказки с учетом ее композиционных особенностей. Анализ некоторых формульных элементов (инициальные, медиальные, финальные сказочные формулы, формулы-действия, императивные формулы) волшебной сказки позволил сделать вывод о том, что концепт *чудо* выполняет текстообразую-

шую функцию, во многом соотносится с текстовой категорией проспекции, а также формирует ведущую сказочную оппозицию *бытие-иноебытие*. Взаимодействие этих двух типов бытия осуществляется с помощью главного героя. Сюжетной основой волшебной сказки является его путешествие в иной мир.

Ключевые слова: волшебная сказка, концепт, концепт чуда, двоемирие, иноебытие.

Выделение волшебной сказки из других видов сказочной прозы зачастую происходит с помощью указания на ее антропоцентричность и особенности чудесного вымысла [1, с. 172; 2, с. 147; 3].

Действительно, волшебная сказка на протяжении многих лет представляла собой жанр фольклора, концептуальной доминантой которого является *чудо*. *Чудесное* начало получает различные трактовки в зависимости от взглядов исследователя.

Волшебную сказку будут называть: «чудесная» (В.Ф. Миллер), «фантастическая» (П.Н. Сакулин), «волшебная» или «чудесная» (Б.М. и Ю.М. Соколовы, В.И. Чичеров), «волшебная» (В.Я. Пропп, Н.П. Андреев, А.И. Никифоров, М.К. Азадовский, Э.В. Померанцева, В.П. Аникин), «волшебнo-фантастическая» (И.М. Колесницкая, Н.В. Новиков), «волшебнo-фантастическая и богатырская» (В.А. Василенко), «богатырская и чародейная» (В.К. Бондарчик), «фантастико-героическая» (Г.С. Сухобрус).

Хотя термины «волшебное» и «фантастическое» часто употребляются как синонимы, фольклористы стремятся их разграничить.

Так, Л. Парпулова говорит о «фантастически-чудесном» и «фантастически-странном», считая первое основным жанрообразующим признаком волшебной сказки (Цит. по [3, с. 65]).

Н.В. Новиков предлагает различать два начала в сказке – волшебное и фантастическое, на которых, собственно, и строится ее поэтический вымысел. «Начало волшебное включает так называемые пережиточные моменты и прежде всего религиозно-мифологические воззрения первобытного человека, одухотворение им вещей и явлений природы, приписывание этим вещам и явлениям магических свойств, различные религиозные культы, обычаи, обряды и т.п.» [4, с. 13]. Это могут быть мотивы о вере в существование «потустороннего мира» и возможность возвращения оттуда; представления о смерти, заключенной в какой-либо материальный предмет (яйцо, ящик, цветок); о чудесном рождении (от съеденной рыбы, выпитой воды и т. п.); о превращении людей в животных, птиц, рыб, насекомых и т.д. «Фантастическое же начало сказки вырастает на стихийно-материалистической основе, замечательно верно улавливает закономерности развития объективной действительности и в свою очередь способствует развитию этой действительности» [4, с. 13]. «Ковер-самолет», «сапоги-

скороходы», возможность за одну ночь изготавливать огромное количество пряжи, возводить великолепные мосты – все это находится в области фантастического. Однако, по мнению Н.В. Новикова, «волшебное и фантастическое органически спаяны между собой и взаимопроницаемы; при известных условиях могут переходить одно в другое» [4, с. 13].

«Чудесное в волшебных сказках – вовсе не плод праздного воображения: то, что нам сегодня представляется невероятным, было реальностью для мифологического мышления» [6, с. 96]. В.Я. Пропп доказал, что многие из сказочных мотивов восходят к различным социальным институтам, среди них особое место занимает обряд посвящения. Большую роль играют представления о загробном мире, о путешествии в иной мир. Эти два цикла дают количественно максимальное число мотивов, среди которых находится и мотив *чуда*.

По мнению В.А. Бахтиной, «в волшебной сказке фантастическое пронизывает собой всю ее ткань, входит в жизнь героя, определяет его действия, тем самым движет сюжет, или составляет предмет его тайных желаний и поисков. Оно манит, зовет, встает на пути героя его помощником или вредителем, убивает или оживляет его, становится наградой и счастьем» [7, с. 9].

Разделение исследователями «волшебного» и «фантастического», а также мысль о наличии в фольклорной волшебной сказке и того, и другого представляются очень плодотворными. Однако вызывает возражение сам принцип выделения волшебного и фантастического. Принцип этот генетический. Он правомерен при изучении исторических корней сказочной фантастики, но при изучении ее структуры и идейно-художественной функции все-таки недостаточен. Во-первых, весьма сложно обнаружить в чистом виде «пережиточные» моменты и моменты «стихийно-материалистические». Во-вторых, «сама же сказка безразлична к происхождению своих компонентов – они живут в ней по законам, отличие которых от закономерностей реальной действительности осознается и подчеркивается» [4, с. 76]. В-третьих, в разделение «волшебного» и «фантастического» вносится оценочный момент: вольно или невольно материалистическое фантастическое оказывается более желательным (например, уже в литературной фантастике, в авторских обработках народных сказок, в литературной сказке и т. д.).

Попытка синтезировать волшебное и фантастическое в понятии «невозможного» была предпринята Е.М. Неёловым. Он выделяет несколько уровней «невозможного»:

- 1) принципиальная (абстрактная) невозможность;

2) реальная невозможность (противоречит законам природы, имеющим статистический характер);

3) техническая нереализуемость;

4) практическая нецелесообразность [4, с. 84].

«Фантастика, возникающая на основе невозможного первого и второго уровней, дает нам волшебное. Фантастика, возникающая на основе второго и третьего уровней, – собственно фантастическое. Таким образом, второй уровень является переходным между волшебным и фантастическим, а четвертый уровень – это уровень, где невозможное переходит в возможное и соответственно фантастика переходит в нефантастику» [там же: с. 93].

Волшебные элементы введены в формально-поэтическом плане. Их функция – давать мотивировку чудесной атмосфере сказки, служить опорами всей конструкции волшебного пространства, в котором живет и действует сказочный герой.

Однако наряду с ярко выраженным волшебным началом в волшебной сказке присутствует и реальная основа повествования. Сама фольклорная картина мира определяется по-разному: «творческое искажение жизни», «трансформированный мир действительности», «преобразованная действительность», «особая фольклорная реальность, выраженная с помощью языка традиционного народного творчества» [8, с. 116].

В фольклорно-языковой картине мира «центральное место занимает магистральная мифологическая оппозиция *свой – чужой*, реализуемая на разных уровнях (бытовом и мифологическом, этнически-религиозном, социальном, макро- и микрокосмическом), спроецированная на различные плоскости (*человеческий / нечеловеческий, естественный / чудесный (сверхъестественный), профанный / сакральный, антропоморфный / не-антропоморфный, живой / мертвый, близкий / далекий, русский / нерусский, христианин / нехристь, родной / неродной, добрый / злой*)» [8, с. 9].

Исследователями сосуществование двух противоположных начал в волшебной сказке именуется по-разному: «двоемирие» [9, с. 192]; «возможный мир», «идеальная действительность» [10, с. 15]; «виртуальное пространство» [11, с. 15].

Чаще «двоемирие» актуализируется в категории пространства: «Внутри сказочного сюжета отчетливо выделены два пространства: мир людей и чудесное *тридевятое царство, тридесятое государство* – не что иное, как мифическое царство мертвых» [12, с. 151]. В текстовом пространстве двоемирие обнаруживается в рамках оппозиций: «земля иноверная» – «вольный свет» (Аф. № 130); «дыра в землю» – «Русь» (Аф. № 128) и др.

Сказочное повествование начинается с обозначения мира людей посредством использования таких формул, как «жили-были», которые обо-

значают обобщенное бытие. Экзистенциальное значение (значение существования, бытия героя) и использование таких формул подробно исследовано Т.И. Мальцевой [13, с. 53].

«Чудо в онтологическом смысле есть показатель экстраординарных, фантастических сдвигов в бытии и событиях» (Цит. по [14, с. 68]). По мнению Е.Л. Березович, «чудо есть свойство ирреального мира, существующего параллельно человеческому обществу; в мир людей чудо может войти там, где кончается освоенное человеком реальное географическое пространство, тогда, когда исчерпано свое (положенное, предназначенное для жизни) время, и при том условии, если перестают действовать традиционные социальные нормы» [15, с. 112]. Таким образом, *чудо* – что-то противоположное *бытию*, а именно *инобытие*. Проявления *чуда* в волшебной сказке, по нашему мнению, фиксируются в рамках оппозиции *бытие* – *инобытие*.

Инобытие в нашем понимании делится на два типа: *данное* (постоянное, неизменное, существующее параллельно миру людей) и *действенное* (относящееся к процессам изменения, перемещения, перевоплощения на пути представителя царства людей в иное царство). К первому типу относятся чудесные противники/помощники героя, тридевятое царство или иной локус, которое они населяют, волшебные средства, получаемые героем от других персонажей и т.д. Второй тип *инобытия* соотносится с тенденцией сближения двух миров, медиацию (взаимодействие) между которыми осуществляет герой. В поэтике эпохи синкретизма переход от кумулятивного сюжета к циклическому (к такому типу принадлежит волшебная сказка) знаменовался переходом героем пространственно-топологической границы между мирами, что привело к «изгибанию» ряда (действий) в цикл. В этом стоит усматривать основу сюжетного сказочного события, где возможно противопоставление «биографического времени» героя «времени его испытаний» [9, с. 182].

Событийная основа «двоемирия» – «путешествие туда и обратно» [9, с. 199] – во многом связана с использованием чудесных мотивов. Данное путешествие осуществляется героем сказки. «Выделяя героя в начале повествования, сказка все действия связывает с ним. В результате создается цепочка событий, относимых к одному лицу» [16, с. 37].

Особое отношение к оппозиции *бытие* – *инобытие* имеет ситуация *небытия*. Данная ситуация имеет отношение исключительно к главному герою, тесно связана с мотивами чудесного рождения и роста героя.

Таким образом, *чудо* понимается нами как невозможное для взгляда «извне» *инобытие данное* и *действенное*.

В науке о фольклористике подробное описание получило *иногда бытие данное*. Фундаментальными в этой области являются работы В.Я. Проппа. Лингвистические средства, описывающие *иногда бытие данное*, в основном концентрируются вокруг лексических и фразеологических единиц, номинирующих «иной мир», существ, его населяющих и т.д. Набор данных языковых средств напрямую соотносится с вербализацией сказочного концепта *чудо*.

Развитие сюжета волшебной сказки происходит благодаря взаимодействию миров. Концепт *чудо* в данном случае является текстообразующей категорией, обеспечивающей постоянное движение вперед, т.е. в целом соотносится с текстовой категорией проспекции. Отсылка к содержательно-фактуальной информации, обнаруживаемой в дальнейшем текстовом пространстве, происходит по интенции рассказчика, таким образом, соотносится с объективно-авторской проспекцией.

В текстовом пространстве волшебной сказки обнаруживаются несколько групп формульных элементов, языковое содержание которых позволяет говорить об их проспективном характере. Под формулами, вслед за Н.М. Герасимовой, мы понимаем «структурно организованный отрезок повествования, закрепляющий определенный смысл в форме устойчивого стилистического оборота» [17, с. 73].

Первая группа – присказки, инициальные, медиальные, финальные сказочные формулы. Данные структурные элементы (за исключением срединных формул) находятся в актуализированной позиции начала и конца текста, что способствует более быстрому включению слушателя в сказочную атмосферу повествования. Указанные формулы соотносятся с концептом *чудо*, поскольку служат способом создания условной сказочной действительности. Изображаемый «мир людей» (*бытие*) оторван от реальности повествователя. Проспекция вымысла заключена в содержании многих инициальных формул, например: *Я повел такую рець, никто меня штобы не перець, не любо – не слушайте, а врать не мешайте* (Вологод. ск. № 58). Лексема «врать» также может содержаться и в составе финальных формул, выполняя ретроспективную функцию: *Сказка ся, врать незя* (Вологод. ск. № 36). Д.С. Лихачев определил сказочный мир как «замкнутый», т.е. существующий лишь в самом себе, изначально вымышленный, в силу обладания волшебной сказкой своей вневременной и внепространственной модальностью [18, с. 226].

Особенности сказочного хронотопа на материале волшебной сказки были изучены В.А. Бахтиной, Т.В. Цивьян, А.А. Шайкиным, Д.Н. Медришем, Д.С. Лихачевым, С.Ю. Неклюдовым, Н.М. Герасимовой, Н.В. Тищенко, В.А. Черваневой и другими учеными.

Поскольку основой сюжетного события сказки является путь героя в «иное царство» и возвращение оттуда, в текстовом пространстве должны обнаруживаться временные маркеры данного процесса. Отсюда следует, что максимальная концентрация таких маркеров должна содержаться среди медиальных сказочных формул, обозначающих время героя в пути с помощью глагольных повторов («шел, шел») или устойчивых выражений («долго ли, коротко ли»). Данные элементы глубоко архаичны: «Сказка перескакивает через момент движения, который совершается мгновенно (“долго ли коротко ли, близко ли далеко ли”)

Рассмотрение иных композиционных особенностей волшебной сказки, также способствует объективации пространственной и временной локализации событий особой сказочной реальности, имеющих отношение к концепту *чудо*. Единицы формульного характера (зачины, концовки, заговоры, молитвы, рифмованные формулы) выполняют прежде всего функцию организации сказочного текста.

Вторая группа – императивные формулы. «Основой развития сюжета в сказочном нарративе является побуждение, поскольку именно своими приказами, советами, сообщениями, обещаниями одни персонажи побуждают (прямо или косвенно) других персонажей, прежде всего героя, к выполнению определенных действий, обуславливающих движение сюжета» [19, с. 9]. Например: «*Стой, – говорит, – Иванушко, не стреляй. Я тебе, – говорит, – пригожуся*» (Вологод. ск. № 65). Данный пример имплицитно содержит информацию о том, что качества волшебного помощника (пока еще так себя не проявившего) актуализируются в определенной ситуации, о конкретном содержании которой также неизвестно, однако само наличие будущего противостояния, борьбы, в которой должен поучаствовать помощник, постулируется благодаря использованию императивной конструкции. В составе данной группы императивных формул можно выделить несколько подгрупп: 1) обращение к главному герою потенциальных помощников с просьбой о спасении; 2) ситуации наделения героя волшебным средством с инструкциями по применению; 3) выдвижение условия помощником, при котором помощь герою/героюм будет оказана; 4) формулировка чудесной задачи; 5) формулировка запрета.

«В предпосылки императивной ситуации входит объективная и субъективная, реальная или образная возможность или необходимость изменения данной ситуации в новую» [20, с. 4–9]. Задаваемая новая ситуация служит средством образования категории проспекции.

Третья группа – формулы-действия. В центре нашего внимания оказывается *инойбытие действительное*, возникающее как следствие взаимодействия миров. Чудесное событие как индикатор данного взаимодействия в

языке сказки обозначается через чудесное действие. Обращение к действительному началу обусловлено также тем фактом, что исследователи фольклорного сказочного текста отдельно выделяли «формулы, описывающие действия сказочных персонажей» [21, с. 130], «формулы – действия» [22, с. 112].

Это может быть действие по превращению, перемещению в пространстве, появлению других помощников, связанное с активностью самого сказочного героя, действия, казулирующие чудесное рождение, действия по оживлению созданного персонажа и др. В наибольшем количестве случаев чудесное действие может быть охарактеризовано как парное (действие – результат действия): *Она бросила гребенку – сделался дремучий лес* (Аф. № 225). Данные формулы во многом подтверждают мнение В.Я. Проппа, который считал, что в фольклорной поэтике «причинные связи в развитии сюжета не играют решающей роли» [9, с. 57]. Об этом же говорит О.М. Фрейденберг, называя архаичный сюжет «антипричинно-следственным» [9, с. 57]. Отсутствие причинно-следственной связи в данных формулах, однако, способствует дальнейшему развитию сюжета, более того, проспективно моделирует его. Так, появление леса означает преграду для противника, преследователя, что имплицитно порождает дальнейшие действия противника (будь то действия по ликвидации препятствия или превращениям с целью преодоления препятствия).

Таким образом, концепт *чудо* в текстах волшебной сказки приобретает статус текстообразовательной категории благодаря тому, что средства вербализации данного концепта, во многом нося формульный характер, могут адресовать к тому, о чем речь будет идти в последующих частях сказочно-го текста, т.е. обеспечивают перспекцию текста.

Список литературы

1. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. Москва: КДУ, 2007. 432 с.
2. Зуева Т.В. Русский фольклор. Москва: Флинта, Наука, 2002. 400 с.
3. Иванова А.А. К вопросу о происхождении вымысла в волшебных сказках // Советская этнография, 1979. № 3. С. 114–122.
4. Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 199 с.
5. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Ленинград: Наука, 1974. 255 с.
6. Костюхин Е.А. Лекции по русскому фольклору. Москва: Дрофа, 2004. 332 с.
7. Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1972. 52 с.
8. Черноусова И.П. Фольклорно-языковая картина мира, представленная в диалоговой модели (на материале русской волшебной сказки) // Вестник Челябинского

государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2013. № 14 (305). Вып. 77. С. 114–120.

9. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Москва: Академия, 2004. 512 с.

10. Щурик Н.В. Опыт лингвосомиотического анализа народной волшебной сказки (на материале британских и русских народных волшебных сказок): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Иркутск, 2007. – 27 с.

11. Алексеева О.П. Виртуальная бытийность сказки в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2006. 20 с.

12. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. Москва: Искусство, 1994. 239 с.

13. Мальцева Т.И. Конструкции, репрезентирующие персонажей русской волшебной сказки: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 2002. 213 с.

14. Абышева Е.М. Концептуальные инверсии: концепт «Чудо» (на материале русских и ирландских пословиц, поговорок, сказок): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2008. 350 с.

15. Березович Е.Л. О некоторых аспектах концепта чуда в языковой и фольклорной традиции Русского Севера // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции: сб. ст.– Москва, 2001. Вып. 7. С. 95–115.

16. Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. Москва: Наука, 1975. 135 с.

17. Герасимова Н.М. Пространственно-временные формулы волшебной сказки // Русский фольклор: Славянские литературы и фольклор. Ленинград: Наука, 1978. Т. 18. С. 173–180.

18. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979. 352 с.

19. Волощенко О.В. Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 2006. 25 с.

20. Бондарко А.В. Структура императивной ситуации (на материале русского языка) // Функционально-типологические аспекты анализа императива. Москва, 1990. Ч. 2. Семантика и прагматика повелительных предложений. С. 4–9.

21. Рошняну Н. Традиционные формулы сказки. Москва: Наука, 1974. 217 с.

22. Разумова И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки. Петрозаводск: Изд-во Кар НЦ РАН, 1991. 151 с.

Источники

23. Вологодские сказки конца XX – начала XXI века / сост. Т.А. Кузьмина. Воскресенское: Издательский дом Принт, 2008. 307 с. Ссылка на цитируемый источник в тексте статьи обозначена как (Вологод. ск. №)

24. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Москва: Наука, 1984–1985. Ссылка на цитируемый источник в тексте статьи обозначена как (Аф. №)

FAIRY FICTION AND TEXT-FILING FUNCTIONS OF THE MIRACLE CONCEPT

© *V.V. Karpova*

The article is devoted to the description of the peculiarities of fairy-tale fantasy in the conditions of a special fairy-tale reality. The purpose of this article is to determine the specifics of fiction within the genre of a fairy tale, taking into account its compositional features. The analysis of some formal elements (initial, medial, final fairy-tale formulas, formulas-actions, imperative formulas) of the fairy tale allowed to conclude that the concept miracle performs a text-forming function, largely correlates with the text category of prospection, and also forms the leading fairy tale opposition being – non-being. The interaction of these two types of being is realized with the help of the main character. The plot of fairy tale is mainly based on his journey to another world.

Keywords: fairy tale, concept, the miracle concept, two opposite worlds, non-being.

ГЛАВА 2

ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА И ПОИСКИ ГРАНИЦ МЕЖДУ ТЕКСТОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX-XXI ВВ.

2.1. ФУНКЦИИ КАРНАВАЛЬНОГО КОСТЮМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВСТРИЙСКИХ ПРОЗАИКОВ: РАЗРУШЕНИЕ МИСТИКИ

© Г.А. Лошакова

Цель раздела – анализ функции карнавального костюма в новелле Фридриха Хальма «Дом на Веронском мосту» и новелле Артура Шницлера «Сновидение». Многие австрийские прозаики обращаются к мотиву карнавала в рамках устоявшейся литературной и театральной традиции. В новелле Ф. Хальма изображение карнавала имеет своей целью красочное описание Италии и венецианского карнавала, в пространстве которого герои обретают счастье. В эпилоге романтическая, карнавальная мотивировка снимается и находит разрешение бидермейеровская. В повествование Шницлера вводится игра, присущая текстам венского модерна. Топос карнавала несет значение искушения и опасности.

Ключевые слова: мотив карнавала, игра, бидермейер, венский модерн, деталь костюма, маска.

Хорошо известно, что австрийская драматургия еще со времен народной комедии основывалась тематически и структурно на зрелищности, красочности действия, карнавально-праздничной атмосфере [1, с. 12; 2, с. 360]. Но эти же черты мы можем обнаружить и в прозаических текстах авторов Австрии, казалось бы, даже в тех, которые достаточно удалены от традиций народной комедии. Здесь нужно иметь в виду, например, тексты, содержательно соотносимые с периодом бидермейера. Так, произведение Фридриха Хальма «Дом на Веронском мосту» (“Das Haus an der Veronabrücke”, 1864) представляет собой типично новеллистическое повествование, в котором выстраивается акциональная цепочка, включающая следующие элементы и слагаемые: старинный дом в Венеции, неравный брак юной Амброзии Минелли, вышедшей замуж за старого и богатого мессира Руджеро Малграти, бездетность пары, весенний карнавал, появление молодого соперника.

В начале новеллы выстраивается «возрастной» код, помогающий «расшифровать» сюжетные мотивировки. Возникает оппозиция «юность – старость», которую можно представить следующим образом: брат Амброзии, стремящийся к славе и подвигам, беспутный племянник, прожигающий жизнь, молодой купец Генрих Илсунг, влюбляющийся в Амброзию, с одной стороны, с другой – богатый, но уже не способный иметь детей Руджеро, близкий к помешательству от своих преступных планов. Необходимо отметить, что, будучи театральным драматургом, Ф. Хальм вносит опыт театра и в свои прозаические произведения. Для данного текста Ф. Хальма актуальна игра, которая, согласно, Й. Хейзинги «есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени...» [3, с. 41]. Это действие сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная» жизнь» [3, с. 41]. Хальм создает условный хронотоп, в рамках которого осуществляется игровая коннотация персонажей. На венецианском карнавале Руджеро находит возможного отца будущего ребенка Амброзии. В данном эпизоде новеллы представлены игра масок, карнавальное переодевание, следовательно, изменение на какой-то момент сущности индивидуума. Если Амброзия появляется в полумаске, то Руджеро – в маске мулата. Илсунг не в карнавальном костюме и без маски. «Карнавальный» код позволяет подчеркнуть сущность персонажей: красоту и тайну Амброзии, черные помыслы Руджеро, открытость и честность Илсунга.

В новелле Хальма воссоздается структура игры (определенные правила карнавала, его пространственно-временная граница, отделяющая от обыденной жизни, вариативность в поведении участников). Карнавал предполагает также и намеренное внесение путаницы, многообразие характеров и жизненных поворотов. Он несет и кардинальное изменение в жизни людей, так как весна – время изменений и трансформаций всего бытия. Мелькание масок и костюмов способствует усилению энергетики текста, создается впечатление чего-то угрожающего, толпы, сметающей все на своем пути. «Случилось так, что этой ночью ватага Пульчинелл, Панталоне, Коломбин и Арлекинов, возглавляемых своими древними проводниками Труффальдино, Тартальями и Бригеллами, <...> ворвалась на площадь Марка, как в завоеванную страну<...>» [4, S. 274]. Характерная амбивалентность карнавала выражается в тексте двумя событийными линиями. Одна из них – влюбленность юного немца Илсунга в Амброзию. Вторая – принятие корыстного и несправедного решения Руджеро об устройстве свидания героев.

Карнавальность разрушается далее в ходе сюжетного развертывания бидермейеровской мотивировкой. Амброзия, поклявшаяся перед богом

быть верной своему супругу, с возмущением отвергает предложение Руджера. Этот эпизод можно считать кульминационным моментом новеллы, и далее находит окончательное выражение мотив потайного хода в доме у Веронского моста. Им воспользовался Илсунг, как когда-то его предшественник, брат Амброзии. Потайная дверь приобретает символику выхода в мир, ухода молодого героя из дома, где он окружен только любовью. В эпилоге романтическая, карнавальная мотивировка окончательно снимается и находит разрешение бидермейеровская. Илсунг женится на Амброзии и увозит ее в Аугсбург, где еще долго живут их потомки. Дом у Веронского моста сгорает, и на «его месте появился ряд неприметных и бедных построек» [4, S. 337].

«Сновидение» («Traumnovelle», 1926 г.) А. Шницлера относится, бесспорно, к характерным текстам венского модерна¹. Повествование начинается с идиллической семейной сцены. Дочь Фридолина и Альбертины читает книгу на ночь, родители внимательно прислушиваются к ней. Далее наедине они говорят о вчерашнем бале-маскараде. Карнавалный подтекст возникает сразу же, когда автор упоминает двух девушек в «костюмах домино, которые приветствовали» Фридолина, словно старого друга [5]. Деталь маскарадной одежды, костюм домино, создает в повествовании семантику тайны и выражает скрытое желание героя уйти от обыденности. Как известно, знаковые функции деталей костюма во многом определяют суть структуры повествования [6].

Те же самые мотивы (тайна, поиски любовных приключений) повторяются далее, когда герои рассказывают друг другу о летних переживаниях в Дании. В эпизоде новеллы показаны тайные желания каждого из супругов, чувственность, притупленная годами брака, готовая найти свое выражение в свободной любви. В то же время появляется ощущение неизвестной опасности, грозящей героям. Не случайно слово «Дания» становится паролем для проникновения в тайное общество, которое привлекает позднее Фридолина свободными нравами и поведением. В этих воспоминаниях героев обозначено стремление к смене впечатлений, партнеров, к любовной измене как таковой. Безусловно, на первый взгляд, представляется, что уход в подсознательное, находящее свое выражение в снах и неосознанном любовном инстинкте, связывает данный текст А. Шницлера с теорией З. Фрейда. Однако при более пристальном рассмотрении произведение Шницлера оказывается более мотивированным в рамках изображения социальной действительности, реальности, которая подвергается обыгрыванию. «В случае Фрейда и Шницлера можно говорить о зеркальной симметричности интересов. Двойники на проверку оказываются антиподами. Если Фрейд раскрывает обусловленность культуры инстинктами, то

Шницлер сосредотачивает внимание прежде всего на социальных детерминантах, подчиняющих поведение человека даже в наиболее интимных или даже экстремальных ситуациях» [7, с. 67].

Мотивы любовного влечения, страсти сочетаются в новелле и с мотивом смерти и проявляются в дальнейшем разворачивании сюжета. Фридолин идет навещать умирающего больного, дочь которого, Марианна, как оказывается, питает страстное чувство к доктору. Однако пациент уже умер, и в угнетающей атмосфере комнаты, изображенной Шницлером, на первый план выступают такие детали, как тусклый зеленый свет лампы, запах лекарств, рыдающая девушка. Она, как понимает читатель, испытывает горе не только в связи с потерей отца, но и от невозможности видеть в дальнейшем доктора Фридолина. Далее следует эпизод с девушкой-проституткой, которая приглашает его к себе в комнату, где герой по крайней не чувствует атмосферы смерти, но оттуда он все-таки уходит. И в конце новеллы введен эпизод, когда доктор Фридолин рассматривает труп женщины, его предпологаемой спасительницы на костюмированном балу, куда он неожиданно попадает. «Фридолин <...> понимал одно: даже если та женщина, которую он искал и к которой стремился, все еще жива, она навсегда останется для него тенью в свете мерцающих свечей сводчатого зала, тенью среди других теней — темных и бессмысленных. Для Фридолина это означало не что иное, как непреодолимый закон разложения, predeterminedный для бледной покойницы еще прошлой ночью» [5]. Таким образом, в повествовании переплетены мотивы смерти, опасности, нереализованной страсти. Все вместе они создают семантическое поле возможной гибели героя или, быть может, роковой черты, которую он должен переступить.

В центральных эпизодах карнавал и маска становятся основными компонентами повествования. После встречи с приятелем Фридолин намерен отправиться вместе с ним в таинственный особняк на костюмированный бал. Чувство опасности пьянит героя, как и весенняя ночь. В поисках костюма герой попадает в магазин проката. Мотив карнавальности усиливается, когда в магазине он видит «всевозможные костюмы», рыцарей, оруженосцев, крестьян, охотников, «мудрецов и шутов» [5]. В конце коридора он увидел девушку в костюме Коломбины и двоих судей в красных мантиях. Фридолин выбирает костюм странствующего монаха, пилигрима, получив рясу, шляпу, маску, от которой пахло приторными духами. Атмосфера таинственности сгущается. А так как действие происходит ночью, то все происходящее напоминает также сон.

В повествовании происходит своего рода нанизывание снов, их череда, стирается грань между реальностью и сновидениями. В каждом из снов

присутствуют карнавальные костюмы, или мотив переодевания. Но все это повторяется и на уровне действительности. Стирание граней между сном и действительностью подчеркнуто и тем, что действие происходит ночью. Путь к особняку изображен таким образом, что основным фоном становится черный цвет (экипаж, птицы, выпорхнувшие из кустов, гости, одетые в костюмы монахов, зал, задрапированный черным шелком). Ощущение нереальности усиливается. Костюмы монахов и монашек подчеркивают тайну и одновременно непорочность и святость происходящего. Звучит и итальянская церковная музыка. Однако введены и мотивы соблазна, плотского вожделения (красная помада на лице монашки, пение, похожее на крик, неожиданное завершение церковной музыки). Бал превращается в зловещий карнавал, на котором сущность и видимость неразличимы и где торжествует необузданное вожделение. Опыневший от атмосферы бала, не желающий его покинуть Фридолин был в конце концов разоблачен и выдворен. Спасшая его девушка оказалась в опасности. А герой был в полной уверенности, что перед ним разыграли спектакль, комедию.

Лейтмотив сна звучит и в конце повествования, когда Альбертина рассказывает Фридолину, что ей пригрезилось ночью. Снова переплетаются мотивы нереализованной страсти и вожделения (нагота супругов, гуляющих по лугу, датчанин и другие мужчины вместе с Альбертиной), мести за возможную измену и скрытое желание смерти из-за невозможности любить (казнь Фридолина княгиней, одетой в пурпурное одеяние). И снова автором подчеркнуты характерные черты спектакля: игра, стремление сбросить видимость, узнать суть происходящего (нагота), красочность фона (луг, средневековый город, красные занавески, одеяние княгини).

В эпилоге новеллы герои приходят к осознанию, что им грозила опасность обмана и адюльтера. Именно бессознательное стремление к запретной любви способствовало возникновению атмосферы маскарада и карнавала, игры и театрализации. Не случайно Фридолин горько осознает, что его реноме «высокопрофессионального, надежного, подающего большие надежды врача, добропорядочного отца и супруга» разрушено [5]. Ощущение прочности и надежности существования на какое-то время уходит, спектаклем оказалась его жизнь отца семейства и добропорядочного бюргера. А истинная сущность, быть может, заключалась в блуждании по ночной весенней Вене и поисках карнавала, обещающего любовные приключения и грозящего своей загадочностью. Мотив карнавала также введен в эпилоге повествования, когда, придя утром домой после своих обходов, Фридолин видит на кровати что-то темное рядом с лицом своей жены. Выясняется, что это его собственная маска, которую он забыл сдать в магазин проката. Следовательно, карнавал, обман, неосознанное любовное влече-

ние еще могут вторгнуться в жизнь добропорядочного доктора Фридолина и его семьи. Однако ночной морок отступает, действительность с ее ярким светом приходит в дом.

Проанализировав новеллы указанных авторов, можно прийти к следующим выводам. Многие австрийские прозаики обращаются к мотиву карнавала в рамках устоявшейся литературной и театральной традиции. Он становится в названных произведениях приемом и неотъемлемым элементом повествования. В новелле Ф. Хальма изображение карнавала предполагает в красочное описание Италии и венецианского карнавала, в пространстве которого, выявляется истина, а герои обретают счастье. В новелле Шницлера функции карнавала связаны с семантикой игры и любовного влечения. В то же время топос карнавала, на который попадает герой, несет значение опасности и разрушения. Костюм пилигрима и маска называют на их непрочность и зыбкость, однако, как показывает автор, карнавальность уходит в ходе испытаний, претерпеваемых героем. Сон и карнавал оказываются в повествовании Шницлера неразрывно связанными, они уходят корнями в иррациональное начало, которое невольно давало о себе знать и угрожало браку доктора Фридолина.

Примечания

1. Перевод названия новеллы Артура Шницлера обычно дается именно как «Сновидение». В данной статье мы опираемся на перевод О.Э. Мандельштама, который передает название как «Траумновелле. С широко закрытыми глазами».

Список литературы

1. Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. 223 с.
2. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М. Иваново: МИК, 2003. 432 с.
3. Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса; Общ. ред. и послесл. Г.М. Тавризян. – Москва: Прогресс: Прогресс – Академия, 1992. 458 с.
4. Halm F. Das Haus an der Veronabrücke. Novellen. – Berlin: Der Morgen, 1968. 424 S.
5. Шницлер А. Траумновелле. С широко закрытыми глазами / Перевод О.Э. Мандельштам. 1926. 128 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://librebook.me/dream_story (дата обращения 23.10.2018).
6. Коньшева М.В. Пути развития наименований костюма в английском языке (на материале художественных произведений). Автореферат дис. канд. филолог. наук. Львов: Львовский гос. университет имени Ив. Франко, 1989. 17 с.
7. Хвостов Б.А. Артур Шницлер // История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 1. С. 52–79.

FUNCTION CARNIVAL COSTUME IN THE WORKS OF AUSTRIAN WRITERS: THE DESTRUCTION OF MYSTICISM

G.A. Loshakova

The aim of this work is to analyze the function of carnival costume in Friedrich Halm's story "Das Haus an der Veronabrücke" and Arthur Schnitzler's story "Traumnovelle". The research methods are historical-literary, comparative-typological. Many Austrian writers have appealed to the motive of the carnival in the framework of the established literary and theatrical traditions. In the story of Halm, the aim of the image of the carnival is colorful description of Italy and the Venetian carnival, where the heroes find happiness. In the epilogue the romantic and carnival motivation breaks and the solution is found in Biedermeier. Schnitzler also introduced the game in his work, which is inherent for texts of Viennese art Nouveau. The image of the carnival carries both the temptation and the danger.

Keywords: carnival motif, game, Biedermeier, Viennese art Nouveau, costume detail, mask

2.2. НИЦШЕВСКИЙ КОД В ЭССЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ДНЕВНИК МАРИИ БАШКИРЦЕВОЙ»

© Ю.Л. Цветков

Цель исследования – изучить влияние концепции творчества Ф.Ницше при создании образа юного гения Марии Башкирцевой австрийским поэтом и драматургом Гуго фон Гофмансталем (1874–1929). Молодой Гофмансталь считал Ницше ярким современным философом и писал стихотворения, драмы и эссе, которые сохранили его образ мыслей. «Дневник Марии Башкирцевой» (1887), имевший европейский резонанс, Гофмансталь считал выражением «духа времени» в силу огромного таланта и несгибаемой воли юной художницы из Малороссии. Тяжёлые годы болезни и смерть Марии в 24 года стали в эссе Гофмансталя «Дневник одной девушки» (1893) воплощением «жажды жизни» и «воли к власти», проявившиеся в «чужой» для неё стране Франции. Блестящую одарённость «русской девушки» и её независимый нрав сформировали природа и культура России. Вера в себя и твёрдость духа Марии стали для молодого Гофмансталя примером преодоления неуверенности в жизни и зависимости от литературных шедевров своего времени.

Ключевые слова: литература венского модерна, компаративистика, воля к власти, гениальность, болезнь, смерть, Россия, дневник, эссе.

Мария Башкирцева (1860–1884) родилась под Полтавой (в Диканьке есть музей её имени) в семье богатого помещика и рано заболела туберкулёзом. Брак родителей не был счастливым, и мать с десятилетней Марией,

её младшим братом, дедушкой Марии – главным её обожателем и воспитателем, её тётей и домашним доктором уехали жить в Ниццу. За пять лет пребывания в Ницце они посетили курорты Германии, Швейцарии, Австрии, путешествовали по Англии, Италии, долго жили в Риме, а в 1876 году переехали в Париж. Мария посещала частную Академию художеств Родольфа Жюлиана (1839–1907), где впервые могли обучаться девушки. Многие выдающиеся мастера живописи учились в Академии: Морис Дени, Анри Матисс, Фернан Леже и др. Среди них были известные соотечественники: Анна Голубкина, Евгений Лансере, Петр Кончаловский, Игорь Грабарь, Лев Бакст, Александр Куприн и др. [1]. Мария училась под руководством известного художника-портретиста реалистической школы живописи Тони Робер-Флёри (1837–1911) и окончила школу с золотой медалью.

В 1880 году в Парижском салоне была выставлена первая картина Марии «Молодая женщина, читающая Дюма». К этому времени был широко известен гостеприимный дом Башкирцевых в Париже, в котором собиралось изысканное общество писателей, художников и политических деятелей. Наибольший успех имела картина Башкирцевой «Митинг» («Собрание»), сейчас она находится в музее Орсэ в Париже. Первой картиной из России, представленной в Лувре, стало её полотно «Жан и Жак». До своей смерти Мария дважды побывала в гостях в родном поместье отца. Похоронена она в самом центре Парижа на кладбище Пасси у площади Трокадеро. Марина Цветаева писала по поводу её смерти:

«Ей даровал Господь так много!

А Жизнь – крупинками считал.

О, звёздная её дорога!

И Смерть – признанья пьедестал!» [Цит. по: 3].

Живописное наследие Марии насчитывало около 200 картин и 150 рисунков. Большую часть мать Марии увезла в Малороссию, где они частично сгорели при пожаре усадьбы в революционные годы и частично при наступлении немцев в годы Второй мировой войны. Считалось также, что вывезенная матерью Марии в Малороссию основная неопубликованная часть дневника бесследно исчезла. Однако совсем недавно в архивах Франции был обнаружен полный текст «Дневника», и сейчас составляется к нему подробный комментарий. С 21 августа по 20 сентября 2018 года в «Доме русского зарубежья» прошла первая выставка, посвящённая 160-летию Марии Башкирцевой «Избранница судьбы» [4]. Стало известно, что осталось за рамками публикаций первой и расширенной версий «Дневника» (1904). Мария откровенно рассказывала в нём об очень сложных взаимоотношениях как в семье матери, так и отца. Наиболее одиозной фигурой

был Жорж Бабанин, один из братьев матери Марии, который всегда находился рядом с сестрой и её семьёй за границей. Жорж – игрок, дон-жуан, пьяница и дебошир – имел серьёзные проблемы с законом как в России, так и за границей. Мария очень любила своего дядю, восхищалась его авантюрными историями и наперекор всем защищала его. По понятным причинам мать Марии была против публикации компрометирующих семью материалов в «Дневнике».

В австрийской газете «Ди Прессе» было опубликовано небольшое эссе девятнадцатилетнего венского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталь «Дневник одной девушки» (1893). Автор не мог пройти мимо столь широко обсуждаемой в Вене книги Марии Башкирцевой и выразил своё понимание гениальной личности и её творчества. К тому времени на немецкий язык был переведён «Дневник» Марии Башкирцевой, переписка с Ги де Мопассаном, роман Елены Бёлаус «Сортировочная станция» о любовных взаимоотношениях Марии с художником Жюлем Бастьен-Лепажем (1848–1884), взятых из опубликованного «Дневника». Бастьен-Лепаж был одним из известных художников, изображавших крестьянский быт. Его поклонником был Э. Золя. Полотна Бастьен-Лепаж размещены в крупнейших музеях мира. В Государственном музее им. А.С. Пушкина представлены две его картины «Деревенская любовь» и «Девушка с граблями». После тяжелого ранения во время франко-прусской войны Бастьен-Лепаж вернулся в родную деревню, приезжал в Париж на выставки, а с 1879 по 1882 год путешествовал по Англии. Будучи тяжело больным человеком, он познакомился в последний год своей жизни с Марией и умер спустя пять недель после её ухода. Мария искренне восхищалась сельскими пейзажами, была влюблена в художника, осознавая несбыточность своих мечтаний о личном счастье.

Гофмансталь обращает внимание на широчайший диапазон затронутых тем и степень откровения «Дневника»: «речь идёт почти о всех вещах с открытостью ... и радостью, возникающих у кокетливых и творческих людей в процессе сбрасывания масок и рефлексии..., с лично окрашенной игривой прелестью и такой благоуханной, и серьёзной детскостью, что все приметы ужасной жизни и часто такого бестактного безобразия теряют свой вес и становятся сутью сновидения» [8, S. 163]. Перед Гофмансталем возникла «загадочная, глубоко дышащая грация, привносящая аромат и блеск» (163). Автор подчеркивает, что перед читателями «французский дневник одной русской девушки». Это обстоятельство многое проясняет для автора эссе: «сбивающую с толку живость» и «перенесение цельной личности в чужой стиль жизни, чувств и мыслей» [8, S. 163]. У Марии, замечает Гофмансталь, особое «видение вещей в свободном, ясном возду-

хе», точно такое, как в её живописных работах, выполненных на пленэре» [8, S. 163–164].

Гофмансталь пишет о необычных истоках восприятия мира Марией: её природная, русская непосредственность и одарённость оказались в ином, чужом пространстве жизни: «Из страны, где весна так сильна всходами, цветением и кипением, где испытывают простые чувства, живут в тихих поместьях, много скачут верхом, чаще всего не имея тем для разговоров, и рано ложатся спать, юная девушка попадает в иссушенную и жаркую атмосферу космополитической светскости с блёклыми цветовыми тонами, с торопливыми, нервными и тысячу раз оборванными мыслями» [8, S. 164]. Многие черты мира «русского» и мира «французского» объективно присутствуют в «Дневнике». Мария подробно описала своё пребывание в усадьбе отца, когда ей было шестнадцать лет. Это было счастливое время: она задумала примирить отца с матерью и искала возможности их сближения с лёгкостью и озорством. Однако примирения не произошло: мать Марии была влюблена в доктора, с которым ездила по Европе. Образ родного дома в Малороссии во многом идеализирован Марией, как и образ России со стороны Гофмансталя, опиравшегося в своих утверждениях на прозу русских писателей, которую он с интересом читал, и сыгравших значимую роль в становлении этической позиции начинающего поэта и драматурга. Гофмансталь во многом предвосхищает миф о России и русской душе, широко известный в творчестве другого австрийского поэта Р.М. Рильке, высоко ценившего поэтическое мастерство молодого Гофмансталя [См.: 6].

Главная тема раннего творчества Гофмансталя – отношение поэта к жизни. Молодой писатель страдал от того, что не мог избавиться от многочисленных влияний тех произведений, которые он читал. Открытость поэта философским (Ф. Ницше, Э. Мах), эстетическим влияниям (У. Пейтер, Г. Бар), произведениям классиков мировой и, в частности, русской литературы (стихотворения в прозе И.С. Тургенева, роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», рассказы и роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина») имела следствием нежелательный для молодого автора процесс создания стилизаций и подражаний. Например, идея русских писателей о вовлеченности поэта в процесс нравственного самосовершенствования была близка Гофмансталю. Он воплотил её последовательно в ранних драмах «Смерть Тициана» (1892) и «Глупец и Смерть» (1893). Однако иное дело – поэт в жизни. Можно говорить об экзистенциальной неуверенности в жизни молодого Гофмансталя. Характер его творчества во многом определялся изменчивым психическим состоянием и зависимостью от самых разных факторов: погоды, ближайшего окружения, настроения,

впечатления от произведений искусства, музыки и прочитанных книг. В статье «Разговор о стихах» он писал: «Мы не хозяева собственной сути, она овеивает нас извне, она покидает нас надолго и возвращается к нам с единым дуновением... И что-то встречается в нас с другим. Мы всего лишь голубятня» [2, с. 532]. Проблематика по-особому сконструированной творческой личности у Гофмансталь во многом напоминает героев ранних новелл Томаса Манна (прежде всего новеллу «Тонио Крёгер, 1903»). Созерцательность и самоуглублённость как выражение творческих устремлений личности восходит к мысли Ф. Ницше о том, что «**Артистический** способ рассмотрения мира – это созерцание жизни со стороны» [5, с. 400]. В новелле Т. Манна созерцательность приводит к отсутствию решительного выбора в жизни. Тонио прошёл «мимо жизни», не стоял в её «потоке» и, по словам Лизаветы Ивановны, – героини новеллы, он – «заблудший бюргер». Отсутствие осознанных действий Тонио ощущал как главный изъян личности. В сравнении с друзьями Тонио такой тип людей казался ещё более ущербным.

Неуверенность Гофмансталь в жизни, о чем он писал в собственных дневниках, резко контрастирует с сильным и решительным характером Марии, которая без малейшего сомнения уверена в своих желаниях, симпатиях и поступках. Её идеалом был дед — генерал Крымской войны, человек волевой и смелый. Такой же не по годам своенравной натурой была и Мария. В подростковом возрасте она влюбилась в герцога Гамильтона, которого видела несколько раз во Франции, ездила в Англию для знакомства с ним, но отношения так и не сложились. Мария рассказывает в «Дневнике» о любви к Эмилю д Одиффре и одновременно иронизирует над ним. Следующим её избранником был граф Лардерель. По настоянию Мария сваталась за графа Пьетро Антонелли. Но все приготовления были напрасны. Мария пыталась заигрывать с депутатом Полем де Кассаньяком, маркизом Мультедо. Чаще всего в своём окружении Мария выбирала знатных и богатых особ, а близкие ей люди не были согласны с ней. Но Мария настойчиво следовала за мужчинами, часто была безрассудной и легкомысленной. Главным для неё было чувство самоутверждения в любой, даже сомнительной ситуации.

В своём «Дневнике» – времени прочтения «Дневника Марии Башкирцевой» Гофмансталь записал: «Возможные эссе на тему «воля к власти»: Ницше, Рубенс, Бар, «гётевские тираны», Ротшильд, а также Башкирцева» [7, S. 352]. Написано было только эссе о «русской художнице». Жажда жизни молодой Башкирцевой Гофмансталь отождествлял по сложившемуся стереотипу нищевской мысли. В заключении «Дневника Марии Башкирцевой» Гофмансталь написал: «Жажда жизни, которая её сжигает, яв-

ляется причиной страстного желания власти» [8, S. 166]. Так неожиданно последняя строка эссе Гофмансталя придаёт ему новое измерение – философское. Известно, какое место занимали размышления и афоризмы Ницше в раннем творчестве Гофмансталя. Он писал стихотворения, выражавшие многие противоречивые идеи немецкого философа. Центральное понятие Ницше – воля к власти – это то, с помощью чего все должно быть истолковано и к чему всё должно быть сведено. «Воля к власти как жизнь» [5, с. 376], – писал Ницше, – и есть жажда жизни и внутренняя сущность бытия. Другое важное высказывание Ницше о том, что «...воля стремится вперёд и каждый раз снова одерживает победу над тем, что становится ей поперёк дороги» [5, с. 416].

Ницше подчёркивал направленность «воли к власти» к внутренним силам человека. Что касается личности художника, Ницше понимал «волю к власти», как волю к творчеству и созиданию новых ценностей: «Духовные функции. Воля к творчеству, к уподоблению и т. д.» [5, с. 384]. Воля к власти Ницше – это и важнейшее качество «сверхчеловека», образ которого ярко представлен в книге «Так говорил Заратустра» (1885). Заратустра скрывает себя под маской восточного мудреца, на самом же деле – это Дионисий – активный и витальный образ, переходящий все границы дозволенного, прежде всего, добра и зла.

Последняя строка гофмансталевского эссе придаёт образу Марии Башкирцевой демонические акценты, которые тщательно ретушировались при публикации дневника. В интерпретации венского поэта в Марии возникают черты роковой женщины с огромным интеллектом и шармом, эротичной и соблазняющей. Подчинение себе мужчин в корыстных целях не зависело от возраста. Тема роковой женщины была актуальной в литературе того времени. В 1891 г. на французском языке была создана трагедия «Саломея» О. Уайльдом – любимым писателем Гофмансталя. Венский поэт смотрит на образ Марии Башкирцевой сквозь призму модной философии и модной литературной темы. Предтексты в эссе очевидны. Несмотря на широкую начитанность и литературность, проявляющихся в эссе Гофмансталя, автору удалось уловить те особенности неординарного характера Марии Башкирцевой, которые были нежелательны для семьи. Психологическая и писательская интуиция Гофмансталя, также как и Марины Цветаевой, смогла увидеть в Марии Башкирцевой современную женскую душу, противоречивую и сильную.

Таким образом, заключая эссе о Башкирцевой ницшевским понятием «воли к власти», что синонимично «воли к жизни», Гофмансталь подчеркнул мысль о том, что борьба за жизнь Марии Башкирцевой перед наступающей смертью наглядно реализовала волю к творчеству как создание

новых ценностей. Автобиографические записи молодой художницы из далекой страны стали для Гофмансталь воплощением модной философии и актуального женского образа, примером преодоления собственных экзистенциальных проблем и созданием образа идеальной страны России.

Список литературы

1. Академия Жулиана – авангард академизма // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://practicum.org/index.php?catid=30:history&id=124:rodolphe-julien&Itemid=12&option=com_content&view=article (дата обращения 28.09.2018).
2. Гофмансталь Г. фон. Разговор о стихах / пер. В Куприянова // Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 529–543.
3. Мир Марии Башкирцевой. Галерея // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://lady.webnice.ru/litsalon/?act=article&v=107> (дата обращения 08.09.2018).
4. Муся – «Избранница судьбы» (160 лет Марии Башкирцевой) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://comuza55.blogspot.com/2018/09/160.html> (дата обращения 15.10.2018).
5. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. СПб.: Азбука-классика, 2006. 448 с.
6. Цветков Ю.Л. Роль нравственного начала русской литературы в эстетике Г. фон Гофмансталь // Вестник Ивановского гос. ун-та. Серия «Гуманитарные науки». Филология. Вып.1 (16), 2016. С. 30–35.
7. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1892 // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: S.Fischer, 1986. S. 342–354.
8. Hofmannsthal H. von. Das Tagebuch eines jungen Mädchens // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Frankfurt a. Main: S. Fischer, 1986. S. 163–168.

NIETZSCHE'S CODE IN HUGO VON HOFMANNSTHAL'S ESSAY «DIARY OF MARY BASHKIRTSEV»

Yu. L. Tsvetkov

The purpose of the study is to investigate the impact of the concept of creativity by Friedrich Nietzsche during the process of creation the image of the young genius Mary Bashkirtsev by austrian poet and playwright Hugo von Hofmannsthal (1874–1929). He considered Nietzsche a bright modern philosopher and wrote poems, dramas and essays that have preserved his way of thinking. "Diary of Mary Bashkirtsev" (1887), which had European resonance, he considered the expression of the "spirit of time" because of the enormous talent and strong will of the young artist from the Ukraine. The difficult years of illness and the death of Mary in 24 years were the embodiment of "thirst for life" and "will to power", manifested in the "foreign" for her country of France in the essay of Hofmannsthal "Diary of a girl" (1893). The brilliant talent of the "Russian girl" and her independent character formed the nature and culture of Russia. Her faith in herself and

strength of her spirit became for young Hofmannsthal the example of overcoming insecurity in life and the dependence on the literary masterpieces of its time.

Keywords: literatures of Wiener Moderne, comparative studies, will to power, genius, disease, death, Russia, diary, essay

2.3. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В НЕМЕЦКОЙ ФИЛОСОФСКО-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ XIX ВЕКА

© *М.К. Меньщикова*

В разделе на материале философско-мифологических трагедий К. Иммермана, Э. Раупаха, К.Д. Граббе, Э. Гейбеля, Ф. Геббеля, Р. Вагнера рассматривается специфика организации пространства и времени. Выделяются ключевые элементы жанра, которые определяют особенности пространства и времени, такие, как онтологический статуса мифа, гносеологическая концепция познания мира, натурфилософские мотивы, гибридная структура и др.. Подчеркивается, что в философско-мифологической драме акцентируются бинарные оппозиции, связанные с мифологическим сознанием и ритуальностью, формируется универсальный мифологический хронотоп.

Ключевые слова: жанр, немецкая драма, философско-мифологическая трагедия, миф, новая мифология.

Акцентирование философской проблематики всегда было характерной особенностью немецкой литературы. Философия романтизма, оказавшая сильнейшее влияние на литературу XIX века, расширила границы жанровых образований, а подчас и вовсе размывла границы между жанрами художественными и философскими.

В контексте романтической философии и эстетики особое развитие получает теоретическое осмысление таких понятий, как миф и трагедия. Они занимают в романтической теории одно из высших положений в иерархии эстетических ценностей. Именно синтез мифа и трагедии воплощает идею романтического поиска гармонии. Усиливается интерес не только к античному мифу, но и к мифу национальному, а также к мифологизации истории. Не углубляясь в теорию данного вопроса, отметим только, что многие теоретики литературы и писатели XIX века отмечали, что для воплощения мифа наивысшей формой может служить именно трагедия. Так, в немецкой литературе XIX века развивается жанр философско-мифологической трагедии, или трагедии-мифа [например, см.: 1].

Жанр философско-мифологической трагедии обращается к мифологическим, ахетипическим сюжетам и образам, мифологизированной истории:

«Мерлин» (1832) Карла Иммермана, «Битва Арминия» (1838) Кристиана Дитриха Граббе, «Юдифь» (1840), «Нибелунги» (1855–1860) Фридриха Геббеля, «Брюнхильда» (1857), «Лорелея» (1861) Эммануэля Гейбеля, «Клад Нибелунгов» (1834) Эрнста Раупаха, музыкальные драмы «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1843–1845), «Парсифаль» (1882), тетралогия «Кольцо Нибелунга» (1849–1874) Рихарда Вагнера. Особенно актуализируется миф о Нибелунгах как важнейшая мифологическая и культурологическая составляющая немецкого национального сознания; заметное место занимает сюжет о поисках Святого Грааля. Важными составляющими философско-мифологической трагедии становятся: конфликт единичного и всеобщего, борьба свободы и необходимости как основной всеобщий трагический закон жизни, изображение человека перед лицом хаоса и космоса, акцентирование онтологического статуса мифа, гносеологическая концепция познания мира, натурфилософские мотивы, гибридная жанровая структура. Миф становится возможностью обратиться к глубинным психологическим аспектам личности.

Эти особенности определяют специфику пространства и времени в произведениях данного жанра. Естественно, что в каждом произведении будут свои особенности, поэтому отметим только некоторые общие тенденции.

Одной из основных пространственных характеристик является мифологическая бинарная оппозиция своего и чужого.

В трагедии Э. Раупаха «Клад Нибелунгов» Хаген говорит Гунтеру о Брюнхильде, что не к добру он приведет в город эту язычницу. Сила Брюнхильды заключена в пояс с рунами, и связана, таким образом, с пространством ее страны, как иного мира. Кроме того, неоднократно подчёркивается, что страна Брюнхильды, лежащая за морем, выглядит мрачной и враждебной и в версии Раупаха опосредованно связана с проклятым кладом: Эугель, король цвергов, рассказывает Зигфриду, что начало проклятого клада положено Хрейдмаром, который однажды тоже пришёл из-за моря, поработил цвергов, а его дети совершили преступление из-за золота [2].

В трилогии Ф. Геббеля «Нибелунги» также есть упоминание о стране Брюнхильды. Она находится на севере, «где ночь конца не знает», солнце напоминает «багровый пылающий шар», небо освещают «снопы багровых молний», «багровый свет льётся с неба, как с жертвенного камня – не дышишь – пьёшь кровь» [3, с. 16]. В то время как в стране бургундов, напротив, много света и разных цветов.

Подобное противопоставление часто связывается и с такими оппозициями, как хаос / космос, тьма / свет, верх / низ, небо / земля.

В начале трагедии Эммануэля Гейбеля «Брюнхильда» дана сцена состязания Хагена и Зигфрида, победа с трудом достается Зигфриду, и он говорит, что ему «помогало солнце, а Хагену – дух земли»; в середине текста – из рассказа Брюнхильды – можно узнать о других победах героя над хтоническими чудовищами, например, «чешуйчатый морским змеем», причем победу Зигфрида празднует небо, его конь кажется «звездным светом», а голову венчает северное сияние. Сам Зигфрид говорит о себе, что «также, как солнце, не может по-другому – только светить» [4]. Так, в символической форме автор дает интерпретацию ритуального элемента победы космического порядке, воплощенного в образе солнца, над хтоническим началом и тьмой.

Явная пространственная оппозиция просматривается и в музыкальной драме Р. Вагнера «Парсифаль». В начале первого действия ремарки дают описание местности: «Лес, тенистый и величавый, но не мрачный. Налево поднимается гористая дорога, ведущая к замку Грааля. Восход солнца». Ремарки начала второго действия описывают замок Клингзора: «Подземелье в башне.... Полем является стенной выступ, нисходящий к глубине сцены; там – бездна, окутанная мраком» [5]. Кроме того, мифологическая оппозиция Монсальвата и замка Клингзора подчеркивается и тем, что башня погружается в землю и ее место занимает волшебный сад, которые является искушением для героев, ищущих дорогу к замку Грааля, т.е. перед нами хтоническое место-иллюзия, которое разрушается от соприкосновения с «солнечным» героем Парсифалем (см. параллели с Зигфридом).

Отчасти схожие моменты можно видеть в трагедии – мифе Карла Иммермана «Мерлин». Сам автор определяет свой текст именно как миф. В докладе Фаддея Францевича Зелинского [6] произведение Иммермана названо мифодрамой, а сам исследователь видит главной идеей произведения – трагедию веры. Основную оппозицию он видит в языческом и христианском началах. В докладе много интересных, тонких наблюдений, однако не учитывается «Посвящение», которое предваряет текст трагедии. Именно в нем Иммерман очерчивает круг литературных аллюзий, и намечает возможный подход к анализу текста. Автор называет три ключевых имени для данного произведения: Вольфрам фон Эшенбах, Данте и Новалис. Особый акцент Иммерман делает на образе-символе цветка. Можно вспомнить, что образ Голубого цветка у Новалиса трактуется по-разному: это и символ поэзии, и символ идеала, мечты, которая никогда не должна быть достигнута, иначе человек утратит высший смысл жизни и свое предназначение, а также Голубой цветок соотносят и с Граалем. В таком случае, замок Грааля Монсальват коррелирует с образом Голубого цветка Новалиса, с недостижимой мечтой, духовным стремлением, именно по-

этому Лознгрин остается только на пороге Монсальвата, а Мерлин так и не получает желаемое. Безусловно, в трагедии Иммермана Грааль имеет непосредственную связь и с религиозной идеей, но опять же через другой литературный текст – «Фауста» Гете, который вышел за год до трагедии Иммермана. Не случайно «Мерлина» современники Иммермана называли «Антифаустром» или, напротив, «Вторым Фаустром». Мерлин, воплощая двойственную человеческую природу, стремящийся совместить в едином свои противоречивые сущности не принят Граалем, но при всем его отчаянии последние слова звучат как: «Да святиться имя твое» [7]. И финал остается открытым.

Если говорить о специфике пространства, то в трагедии Иммермана также присутствуют топосы Монсальвата и замка Клингзора, который назван Замком Чудес, замком Merveil [7]. И в трагедии Иммермана, и в музыкальной драме Вагнера Монсальват не описывается подробно, но отмечается в его образе черты готической архитектуры. Однако у Вагнера Монсальват вполне конкретен, вписан в реальное пространство. В то время как у Иммермана Монсальват, скорее, некая сакральная оболочка Грааля, он не привязан к конкретному месту, он существует в идеальной реальности, поэтому способен изменять местоположение и вместе с Граалем перенестись в Индию.

Замок Клингзора принадлежит материальной сфере, в нем также присутствуют хтонические элементы, например, змей, который кольцом охватывает помещение, где находится волшебник. Есть версии [6, с. 337], трактующие этого змея как образ Офиоморфа, гностического змея. С чем вполне можно согласиться, поскольку духовной сущности, благодати и небесной мудрости Грааля оказывается противопоставленной мудрость земная, мудрость гностиков.

Однако в трагедии Иммермана существуют еще несколько топосов – оппозиций Монсальвату: это пространство деревушки в долине, появляющейся в начале действия, из этой деревушки родом мать Мерлина Кандида. Это профанное пространство, простое, земное, со своими простыми радостями и удовольствиями: на обед к отцу Кандиды собираются люди хорошие, но веселые, что заставляет девушку отправиться в пустыню, в пещеру отшельника. Переход из профанного пространства в сакральное, имеет здесь ритуальное значение, только в сакральном пространстве возможно появление Мерлина. Еще один важный топос – боярышник в брионском лесу, где очарованный Нинианой Мерлин, в безумии проводит свои дни, до тех пор пока не появляется Сатана, разрушающий иллюзию. По всей видимости, здесь мы имеем отсылку к образу боярышника в кельтской мифологии, который связан с миром фей и поверьем, что если сесть

под боярышник в царстве фей, можно навсегда попасть под их власть. Хотя традиционно в разных культурах боярышник имеет скорее положительную коннотацию, связывается с плодородием, браком, любовью и т.д. Однако в трагедии Иммермана эта символика искажается, Мерлин оказывается в заточении, в своих страшных видениях, поет безумные песни и не может вырваться за пределы иллюзии.

Наконец, Монсальвату как «храму у небесных врат» противопоставит Hades (Аид, Ад), о котором говорит Сатана в разговоре с Мерлином. Очнувшийся от видений Мерлин спрашивает о своих друзьях, Артуре, рыцарях Круглого стола и получает ответ, что они у Сатаны, но они не подвергаются мучениям, а томятся неисполненным желанием. Герои артуровского цикла лишены асфоделевых лугов, где они забыли бы о земных желаниях и страданиях. Но отправившись за Мерлином на поиски Грааля, они утратили принадлежность к миру языческому, но и не обрели христианского рая. Здесь мы можем видеть отсылку к Дантову Аду, где в Лимбе находятся многие из античных поэтов, мыслителей, которые не страдают, а испытывают только скорбь. Не случайно, обозначено подземное царство именно – Hades.

Важным топосом в философско-мифологической трагедии оказывается пространство леса. Лес – образ амбивалентный, он тесно связан с натурфилософскими мотивами. Этот образ чаще всего обладает потенциальностью, может быть частью первозданного мира природы, и возвращать человека к гармонии универсума, но может и содержать элементы разрушительного хаоса. Топос леса мы встречаем в трагедиях Геббеля, Вагнера, Граббе, Иммермана. Так, в трилогии Геббеля: натурфилософский, мистический, расположенный к людям, которые его чувствуют. Однако Зигфрид, «сросшись с драконом», должен был бы еще больше сродниться с природным миром хаоса, ибо в нем есть гармония и потенциал. Но Зигфрид, по своей свободной воле, разрушает эту своеобразную «гармонию» и предпочитает мир человеческой цивилизации. Причем переход этот совершается путем разрушения загадки природы, ее тайны, так в произведении Геббеля расценивается теперь убийство дракона и приобретение неуязвимости, преодоление огненного озера, охраняющего Брюнхильду. В драме Граббе «Битва Арминия» основное место действия – Тевтобургский лес, сакральное пространство рождения национально мифа германцев.

Еще один признак философско-мифологической трагедии – это стремление к ритуалистической форме, к мистериальности, что чаще всего определяет специфику времени. Онтологическая оппозиция света и тьмы воплощается в противопоставлении дня и ночи, солнца и луны. Интересно

противопоставление в пьесе Э. Раупаха «Клад Нибелунгов» лунного и солнечного света: так лунный свет больше соотносится с тёмным началом, например, именно желание полюбоваться лунным светом заставляет Кримхильду выйти ночью на балкон, откуда ее похищает дракон. Все положительные коннотации в пьесе создаются за счет введения мотива солнечного света. Так, Кримхильда после спасения Зигфридом видит окружающий мир, озаренным солнцем Зигфрид называет Кримхильду «драгоценностью, которую солнце должно считать своей прекрасной сестрой»; Брюнхильда противопоставляет себя Кримхильде, называя ее «королева-солнце», а себя сравнивает с луной, которая «своим печальным темным ликом лишь берет взаимный свет солнца» [2].

Особенно проявляется мистериальное начало в драме Э. Гейбеля «Брюнхильда».

Здесь необходимо обратить внимание на начальные ремарки трагедии: «времена языческие», развитие действие до кульминации занимает семь дней, действие происходит накануне праздника солнцестояния, в начале пьесы – раннее утро. Примечательно, что число семь во многих мифологиях связано именно с солнцем, солнечным началом, а собственно седьмой день, напротив, противопоставляется солнцу, как день тьмы, символической гибели солнца. Еще один важнейший ритуалистический момент в драме связан с принесением жертвы, в данном контексте бога-жертвы. Упоминается, что на праздник солнцестояния боги требуют, чтобы правительница сама приготовила им жертву (такой правительницей является жена Гунтера – Брюнхильда). Перед ссорой Брюнхильды и Кримхильды, последняя восклицает, что «солнце в зените и алтарь нас зовет». В этом русле понятны присутствующие в драме прямые отсылки к образу германо-скандинавского образа Бальдра. После разоблачения обмана Брюнхильда, требующая отомстить Зигфриду, говорит о том, что должны наступить «сумерки богов, а солнечный диск превратиться в пепел» [4] (в мифологии смерть Бальдра – предвестница начала Рагнарёка).

В драме Граббе «Битва Арминия» семь вводных сцен указывают на время, место и обстоятельства свершения исторического события. Тевтобургская битва – ключевое событие – делится на три отрезка – три дня битвы, каждый из которых подразделяется на день и ночь. Таким образом, встречаются определения: ночь первого дня, день второго дня и т.д. Т.е. уже самой структурой подчеркивается не просто значимость, а сакральность события, процесс формирования, обновления и объединения.

Итак, специфика пространства и времени в философско-мифологической драме предполагает в первую очередь реализацию бинарных оппозиций, связанных с мифологическим сознанием и ритуалистичностью.

Часто можно говорить об универсальном мифологическом хронотопе, когда даже при указании вполне конкретных пространственно-временных точек (Рим, Карфаген, Тевтобургский лес, Стоунхендж, второй век до нашей эры, первый век нашей эры и т.д.), предполагается их проекция на универсальную систему координат. Таким образом, мы имеем, по сути, миф о вечном возвращении в период Нового времени, когда актуализируется идея «новой мифологии», направленная на решение важнейших философских вопросов человечества, связанных с определением его места в мире и осознании собственного «я».

Список литературы

1. Canaris J. Mythos Tragödie. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2012. 366 S.
2. Raupach E. Der Nibelungen-Hort. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Raupach%20Nibelungen-Hort.pdf> (дата обращения 14. 09. 2018).
3. Геббель Ф. Нибелунги // Избранное в 2 тт. Т. 2. / Ред. А. Карельского. М.: Искусство, 1978. 672 с.
4. Geibel E. Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nibelungenrezeption.de/literatur/quellen/Geibel%20Brunhild.pdf> (дата обращения 14. 09. 2018).
5. Вагнер Р. Парсифаль. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wagner.su/node/384> (дата обращения 11. 10. 2018).
6. Зелинский Ф.Ф. Волшебник Мерлин (трагедия веры), мифодрама Карла Immermana // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах в 3 тт. Т. 1. 1907–1909. М.: Русский путь, 2009. С. 291–356.
7. Immermann K. Merlin. Eine Mythe. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/merlin-7482/1> (дата обращения 20. 10. 2018).

THE SPECIFICS OF SPACE AND TIME IN THE GERMAN PHILOSOPHICAL AND MYTHOLOGICAL TRAGEDY OF THE XIX CENTURY

M.K. Menshchikova

The specifics of organization of space and time is presented in the section on the material of the philosophical and mythological tragedies of K. Immermann, E. Raupach, K. D. Grabbe, E. Geibel, F. Hebbel, R. Wagner. The key elements of the genre, which define peculiarities of space and time, such as the ontological status of myth, the gnoseological concept of world cognition, natural philosophical motifs, hybrid structure, etc. are distinguished. It is emphasized that the binary oppositions associated with mythological consciousness and ritualistics are accentuated, a universal mythological chronotope is formed.

Keywords: genre, German drama, philosophical and mythological tragedy, myth, new mythology.

2.4. АРХЕТИП «ГОЛУБОГО ЦВЕТКА» КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОД И МИФИЧЕСКИЙ СИМВОЛ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

© А.С. Маркова,
© Г.И. Мамукина

В данной работе исследуется вопрос влияния «мифического символа» (А.Ф. Лосев) «Голубой цветок» на культуру Европы с точки зрения принятия или отторжения его в рамках мифического или линейного сознания. Используя методы анализа, синтеза, культурно-исторический, авторы выявляют особенности символа «Голубой цветок» в Германии, Франции и Англии, прослеживают параллель между идеями, заложенными в эссе «Христианство, или Европа» и воплощённым в художественном произведении образом «Голубого цветка», приходят к выводу, что древний архетип был выбран автором сознательно для возрождения национальной самобытности Германии, в попытке создать единое духовное пространство.

Ключевые слова: архетип «Голубой цветок», мифическое сознание, национальный код, романтизм.

В 1799 году Новалис (Фридрих фон Гарденберг) пишет эссе для журнала «Атенеум». Оно не было опубликовано из-за возражений И.Ф. Гёте. В статье слишком сильно звучали прокатолические идеи, осуждалась Реформация и Просвещение. Средние века, наоборот, возводились в ранг прекрасного идеала. После смерти Новалиса его работа всё-таки была опубликована под названием «Христианство, или Европа». Именно она позволяет нам понять, какую идею заложил поэт в свой центральный образ «Голубого цветка», описанный в романе «Генрих фон Офтердинген», а также проанализировать влияние архетипа «Голубой цветок» на культуру европейских стран, увидеть особенности этнокультурного восприятия мифического символа.

«Голубой цветок» имеет фольклорную и мифическую основу, о чём свидетельствуют легенды (одна из них рассказывает о свинопасе Бреме и запечатлена в фонтане «Голубой цветок» у ратуши в городе Гуденсберге) и исследованиях Я. Гримма, изложенных в «Немецкой мифологии». Я. Гримм описывает «Голубой цветок» как «безымянный чудесный голубой цветок» (*die ungenannte blaue wunderblume*) [1], противопоставляя его всем другим цветам и травам, в том числе и папоротнику. Также надо упомянуть об общеевропейской средневековой традиции передавать значение через символ, коим нередко становились цвета и цветы. Голубой цвет считался цветом Девы Марии. Как отмечает О.Н. Мужикова, исследуя взаимосвязь религиозной символики и голубого цвета, «в католичестве

он посвящен Деве Марии как Царице Небесной. Голубой символизирует вечность, веру, верность» [2, с. 69].

О «покрове для девы» [3, с.143] говорит и Новалис в своём эссе, образно выражая надежду на изменение общественного сознания. Он чувствует перемены в социокультурной сфере и связывает их с перерождением церкви: «Христианство должно снова ожить в своей действительности, образовав зримую Церковь, не признающую государственных границ, принимающую в своё лоно все души, жаждущие неземного, как подобает добровольной посреднице между старым и новым миром» [3, с.145].

По сути, поэт говорит не о религиозных вопросах, а о «мифическом сознании» [4, с. 35], которое было присуще, по утверждению А.Ф. Лосева, эпохе Средневековья. А Новое время, которое так чуждо Новалису, превратило «трансцендентные реальности» [4, с. 168], свойственные Средневековой культуре, в «субъективные идеи» [4, с. 168], поэтому «первая любовь, почил под гнётом деловой жизни» [3, с. 135], общественное сознание перестало быть целостным, мифическим, а стало линейным, ориентированным на житейские вопросы и материальные ценности.

Новалис стремится призвать к духовной борьбе и, как истинный романтик, делает это через образ. Германия, как и предполагал поэт в своём эссе, действительно ждала эпоху обновления культурных ценностей, стремилась обратиться к истокам, чтобы прикоснуться к архаике, к своему национальному коду, почувствовать свою самобытность. «Голубой цветок», став символом немецкого романтизма, получает в дальнейшем развитие в произведениях других авторов – Г. Гейне, Э.М. Рильке, Г. Тракля и других.

Во Франции мифический символ «Голубой цветок» воспринимается иначе. Надо заметить, что Новалис в какой-то мере предсказал реакцию французских поэтов. «Во Франции царит светский протестантизм» [3, с. 141], — констатировал поэт в своём эссе, осуждая революцию и утрату французской культурой сакральности. Однако сила столкновения двух мировоззрений: мифического, выраженного в древнем национальном архетипе, и светского — была столь велика, что сказалась на всех уровнях языка и культуры. Высокая поэзия откликается жаждой мятежа и противоборства. Т.В. Михайлова, исследуя творчество С. Малларме, пишет: «В стихотворении «Лазурь» голубое небо, бывшее для романтиков знаком «небесной родины» (вспомним Новалиса и его голубой цветок), оказывается безжалостным, губящим поэта. «Вечная лазурь» поражает его душу своим «презрением», своей «бесстрастной иронией»» [5, с.17]. И, если для французской поэзии «Голубой цветок» – это вызов, то для разговорного языка – повод для насмешки. Выражение: «être fleur bleue» – (дословно,

фр. «быть голубым цветком») означает быть чересчур наивным, сентиментальным [6]. Идиома используется и по сей день, не утратив своего смысла.

«Голубой цветок» не был столь популярен в Англии, как в Германии и, по-своему, во Франции, но его глубинный смысл был понят, воспринят и передан. У. Блейк, описывая творческий путь художника, так обращается к древнему архетипу: «В одном мгновенье видеть вечность, огромный мир – в зерне песка, в единой горсти – бесконечность, и небо – в чашечке цветка» [8].

Надо добавить, что парадигма «Голубого цветка» не ограничивается только девятнадцатым веком и эпохой романтизма. Она постоянно расширяется благодаря неугасающему интересу к образу. Так, характеризуя эпоху английского романтизма, Косачева Е.В. пишет: «В Англии новые мифы, опирающиеся на старые мотивы, творились неоромантиком Киплингем в его поздней поэзии и сборнике «Пак с холмов Пука». Немалое значение в англоязычном мире играли прерафаэлиты, которые обыгрывали в своем искусстве средневековые мотивы и краски и использовали их в качестве символов» [7].

В начале двадцатого века выходит сборник рассказов Г. Ван Дайка «Голубой цветок», а в девяностых – роман британской писательницы П. Фитцджеральд с одноимённым названием. «Голубой цветок» – популярный музыкальный мотив (существует датская музыкальная группа «Blue Blume», немало песен других европейских коллективов разных музыкальных направлений посвящены символу романтизма).

Архетип является одним из общенациональных культурных кодов [9]. Но в каком бы виде не был бы явлен этот архетип миру, он снова и снова несёт в себе крупицу цельного мифического сознания. И поэтому часто воспринимается как чудо.

Список литературы

1. Grimm J. Deutsche Mythologie. Drei Lilien Verlag, 1992, 1552 p.
2. Мужикова О.Н. Концепты цвета в картине мира английского сленга. Дис. кандид. филол.наук. СПб, 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Muzhikova_dissertatsiya.pdf (Дата обращения: 02.10.18).
3. Новалис. Христианство, или Европа. Фрагмент. Генрих фон Офтердинген.(Heinrich von Offerdingen). М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 134–145.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 320 с.
5. Михайлова Т.В. Поэзия французского символизма. М. ВГИК, 2012. 35 с.
6. <http://www.expressio.fr/expressions/etre-fleur-bleue.php>

7. Косачева Е.В. Йейтс и Блейк: Мистический язык и миф. Дис. кандид. филол. наук. М., 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissertat.com/content/ieits-i-bleik-misticheskii-yazyk-i-mif#ixzz5SmMOelSB> (дата обращения 02.10.18)

8. Блейк У. Избранное / Пер. С. Маршака.. М.: Олма-Пресс, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://blake.sacrum.ru/poem_proph.htm (Дата обращения: 02.10.18)

9. Маркова А.С., Мамукина Г.И. Архетип «Голубого цветка» как национальный код. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2018, № 5 С. 205–208.

THE ARCHETYPE OF THE "BLUE COLOR" AS THE NATIONAL CODE AND THE MYTHICAL SYMBOL IN EUROPEAN CULTURE

*G.I. Mamukina
A.S. Markova*

The article investigates the influence of the mythological symbol of the "Blue flower" on the culture of Europe from the point of view of its acceptance or rejection within the framework of the mythical or linear consciousness. Using the methods of analysis, synthesis, cultural and historical, the authors identify the features of the symbol "Blue flower" in Germany, France and England, trace the parallel between the ideas, laid down in the essay "Christianity or Europe" and embodied in the artwork image of "Blue flower", come to the conclusion that the ancient archetype was chosen by the author deliberately to revive the national identity of Germany in an attempt to create a single spiritual space.

Keywords: blue flower archetype, mythical consciousness, national code, romanticism.

2.5. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПРАГИ В РОМАНЕ Г. МАЙРИНКА «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ» В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

© *Е.А. Сакулина*

В разделе исследуется роман австрийского писателя и драматурга Густава Майринка, выдающегося представителя литературного экспрессионизма, внесшего наряду с Ф. Кафкой и Л. Перуцем весомый вклад в становление пражской литературной школы. На материале немецкого текста рассматриваются особенности языковой реализации образа Праги в романе «Вальпургиева ночь», а также сопоставляются языковые средства, выбранные для передачи замысла автора русскими переводчиками В. М. Крюковым и В.В. Фадеевым. Делается вывод о том, что языко-

вые средства романа создают образ Праги как города, балансирующего на грани сна и яви, реального и ирреального, бытия и небытия.

Ключевые слова: экспрессионизм, Прага, Густав Майринк, Вальпургиева ночь, литературный перевод.

Ожившие воспоминания переносят в мир призраков! Они словно вырастают из какой-то крохотной точки, Принимают человеческие размеры, и вот уже можно дотянуться рукой до них, еще более прекрасных и живых, чем они были в прошедшей жизни

[2, с. 42]

Австрийский писатель-экспрессионист Густав Майринк является, пожалуй, одним из самых ярких авторов первой половины XX века. В то же время, его творчество до недавнего времени оставалось как для европейского, так и для российского читателя малоизученным. Стоит отметить, что Г. Майринк был известен и читаем в России начала XX в., на что указывают прижизненные издания сборников его рассказов в русском переводе Д.А. Крючкова, опубликованных в издательстве «Петроград», в 1923 году. Дальнейшим доказательством могут послужить и публикации романа «Голем» на русском языке в переводе М.П. Кадиша, вышедшего в Берлине, в издательстве «Ефрон», а также в переводе Д.И. Выгодского, опубликованного в Петрограде, в Государственном издательстве, в 1922 году. Кроме того, в ряде исследовательских работ отмечается известное влияние Г. Майринка на творчество В. Ходасевича, М. Кузмина, М. Булгакова. Как и другие писатели-экспрессионисты, Г. Майринк был запрещён в Советском Союзе (хотя и публиковался до 1924 года). Лишь спустя десятилетия запрета, в постсоветский период произведения Г. Майринка были заново открыты российскому читателю.

Роман «Вальпургиева ночь» на русский язык был переведен дважды и сравнительно недавно. Первый перевод в 1989 году выполнил В.М. Крюков, которого по праву можно считать переводчиком, в полной мере открывшим современной российской читательской аудитории писателя Г. Майринка. В.М. Крюков перевел на русский язык романы «Ангел западного окна» («Der Engel vom westlichen Fenster, 1992»), «Белый Доминиканец» («Der weiße Dominikaner», 2000), «Зеленый лик» («Das grüne Gesicht», 2004), «Голем» («Der Golem», 2004), а также свыше 40 рассказов Г. Майринка. Второй перевод был опубликован в 2005 году, его выполнил германист, переводчик В.В. Фадеев, среди работ которого можно назвать переводы произведений Г. Гауптмана, Т. Бернхарда, Ф. Ведыкинда и других немецкоязычных авторов.

Роман «Вальпургиева ночь» впервые был опубликован в 1917 году в г. Лейпциге (в издательстве К. Вольфа). 1917 год ознаменован революцией в России, которая была важным событием и для Европы. Переводчик романа на русский язык В. Крюков так комментирует время и обстоятельства создания «Вальпургиевой ночи»: «Роман «Вальпургиева ночь» увидел свет в 1917 г., накануне Октябрьского переворота в России и незадолго до Ноябрьской революции в Германии. Эту книгу можно с полным правом считать «романом-напоминанием» и «романом-предупреждением». Напоминанием – потому что описанное в нём (но не происходившее в нашей с вами объективной реальности) восстание пражской черни – это художественное и эзотерическое переосмысление сразу нескольких эпизодов чешской истории: гибели Оттокара II Пршемыслида, последнего славянского короля Чехии, восстания в 1418–1420 гг. в Праге, гуситских войн 1419–1438 гг. Предупреждением – потому что и все эти кровавые события, и описанные в романе заговоры, мятежи и убийства – ничто перед катастрофами, обрушившимися в XX в. не только на Чехию, но и на весь мир» [1, с. 449].

Действие романа разворачивается во время Первой мировой войны в Праге. В то время Прага – это столица Богемии, часть Австро-Венгрии, находящейся во владении династии Габсбургов вплоть до 1918. Это город с интересной и богатой историей, полный легенд и многонациональных традиций. История Богемии изобилует гонениями и преследованиями, которым в разные эпохи подвергались чехи, немцы, но в первую очередь богемские евреи. О Праге, как о месте взаимодействия и столкновения культурных, этнических и религиозных миров, о специфическом «пражском преломлении» писали многие современники Майринка, среди них М. Брод, Э. Вайс, Ф. Кафка. Существенно отметить, что несмотря на неоднозначное отношение к творчеству Г. Майринка, Ф. Кафка высоко оценил его роман «Голем». В частности он так писал об атмосфере в пражском еврейском гетто, описанном в романе: «...в нас все еще есть темные углы, таинственные проходы, слепые окна, грязные дворы, шумные и тайные притоны... Нездоровый старый еврейский квартал в нас гораздо реальнее, чем гигиенический новый город вокруг нас» [2, с. 42].

Именно в Праге Г. Майринк пережил несколько событий, которые оказали влияние на его жизнь и творчество. Будущий писатель переехал с матерью в Прагу из Вены в 1883 году. В Праге он начал учиться в гимназии, а потом в торговой академии. Несколько лет спустя, там же, в Праге, он предпринял попытку самоубийства, которая по невероятному стечению обстоятельств оказалась неудачной. После этого он серьёзно увлёкся оккультизмом, спиритизмом, алхимией и другими

эзотерическими практиками, что в дальнейшем нашло свое отражение в его произведениях. В романе «Вальпургиева ночь» Прага Майринка амбивалентна. Здесь мир материальный, земной, исполненный религиозности и стремления к свободе, и мир потусторонний опасно взаимодействуют и дополняют друг друга. Один неверный ход – и человек оказывается втянутым в иное измерение, отличное от обычного города пространство, сотканное из страха, кровавых историй и властителей, деструктивных революционных настроений. Прага разделена рекой Влтавой на Верхнюю и Нижнюю части и соединена Карловым мостом. Прага Майринка разделена и на две социальные плоскости, на мир высшего и низшего сословия. Однако здесь граница миров не имеет четких очертаний: с одной стороны – их сосуществование кажется невозможным, с другой – перед лицом всеобщей катастрофы их притяжение неминуемо. В Праге Майринка все опасно взаимосвязано. Связь человека с Богом распалась. Люди вынуждены искать высший смысл в материальном мире. Верх и низ смешались. В. М. Крюков в своих комментариях к переводу романа пишет о сближении двух миров, мёртвых и живых, квартала знати Градчан и квартала бедного сословия, так называемого «Нового Света»: «...в романе «Вальпургиева ночь» эти миры соприкасаются, когда уроженцы верхнего города ищут подпитки и перерождения в союзе с людьми из нижней, «живой» части Праги» [1, с. 451]. Подтверждение мы находим в тексте романа: «Er ist von unten. Aus Prag. – Da sind sie alle so ähnlich. Freilich, hier oben auf dem Hradschin, da is eine andere Art Wahnsinn. – Ganz anders als unten. – So – so mehr ein versteinertes Wahnsinn» [3, с. 25] («Он снизу. Из Праги. Город сумасшедших... Конечно, здесь, в Градчанах, совсем другой вид безумия. Совсем другой... Здесь – здесь скорее окаменелое безумие» [1, с. 161]).

Образ Праги, где лицедейство, безумие, отчуждение, ожидание неминуемой катастрофы слились воедино, находит свое сюжетное воплощение и в главных героях романа: старой распутнице Богемской Лизе, лейб-медице Тадеуше Флюгбайле, молодой аристократке Поликсене. Однако прежде всего – в многоликом актере-сомнамбуле Зрцадло (в переводе с чешского «зеркало»), живом мертвце, которому подвластны любые метаморфозы. Г. Майринк так описывает первое появление Зрцадло на публике: «...eine Astralgestalt aus dem Jenseits habe sich infolge seiner Andachtsübungen materialisiert und beabsichtige, ihm den Kragen umzudrehen» [3, с. 46] («...некое астральное существо, материализовавшееся в ходе медитации и явившееся для суровой расправы над тем, кто потревожил его потусторонний покой» [4, с. 79]; «...в результате его напряжённых медитаций

из потустороннего материализовалось астральное тело, намеревающееся теперь самым суровым образом отомстить за непрошенное вторжение в границы сопредельной реальности» [1, с. 186]. Примечательно, что оба переводчика опустили в тексте перевода фразеологизм «*den Kragen umdrehen*» («свернуть шею»), заменив его на более стилистически созвучные лексические альтернативы «суровая расправа» и «самым суровым образом отомстить», и «развернули» более сжатый и скупой текст оригинала, дополнив его целыми синтагмами: «над тем, кто потревожил его потусторонний покой» и «непрошенное вторжение в границы сопредельной реальности» соответственно.

Зрцадло принимает на протяжении всего романа различные обличия, заставляя возвращаться повествование, однако в конце погибает, становится лишь призраком и «кожей на барабане, под бой которого и проходят кровавые сцены Пражского бунта» (4, с. 15). Свою гибель он предсказывает сам в четвертой главе книги словами: «тот у кого нет «Я», становится мертвым зеркалом, в котором мелькают демоны [4, с. 41–54]. В образе Зрцадло кристаллизуется исключительное «майринковское» ощущение призрачности, зыбкости существования, отслоение образа от его сущности. Зрцадло становится и своеобразным олицетворением Праги в романе, пораженной недугом кажущегося существования, города-призрака на грани небытия, где иллюзия – высшая реальность.

Другой зловещий, даже inferнальный символ Праги Майринка – полуразрушенная башня с гладоморней Далиборка. Бывшая артиллерийская башня, ставшая впоследствии тюрьмой для приговоренных к смерти узников, в романе Далиборка – канувшее в небытие «гранитное чудовище с ядовитым нутром, которое, подобно ночным хищникам, может переваривать все живое вместе с костями» [4, с. 62], вход в преисподнюю, где зарождаются разрушительные силы: «*Ausgeburten einer seelischen Walpurgisnacht*» [3, с. 76] («...исчадия омрачавшей душу Вальпургиевой ночи» [4, с. 119]; «порождения Вальпургиевой ночи души» [1, с. 221]).

Наконец, Прага в романе – революционная. Город живет в предчувствии кровавых драматических событий, именно «пражский бунт», несущий разрушение прежних устоев и смерть главных героев, служит финальным аккордом романа, становится результатом хитросплетения целого ряда исторических, мифологических, эзотерических и мистических процессов, проходящих на скрытом, но куда более глубинном уровне. В продолжение сказанному хотелось бы коснуться небольшого фрагмента из пятой главы текста, играющего в сюжетной линии романа ключевую роль, и в котором прослеживается предсказание усиления революционных настроений и грядущих кровавых событий:

G. Meyrink «Walpurgisnacht»	Перевод В.М. Крюкова	Перевод В.В. Фадеева
<p>– «Grundwasser» – mitten in ihrer Gedankenreihe war plötzlich das Wort «Grundwasser» aufgeschossen. Eine Stimme in ihr schien es gerufen zu haben.</p> <p>– «Warum: Grundwasser?» – welchen Zusammenhang hatte es mit dem, woran sie dachte? – Sie wusste nicht einmal genau, was das war: «Grundwasser». — Irgend etwas, was in der Erde schläft, bis es dann plötzlich steigt und steigt, die Keller erfüllt, Mauer unterwäscht, alte Häuser über Nacht einstürzen macht, oder etwas Ähnliches. – Und aus dieser unbewußten Vorstellung wuchs ein Bild hervor: Blut war's, das da emporstieg aus der Tiefe – ein Meer von Blut, das aus dem Boden drang, aus den Gittern der Kanäle quoll, die Straßen erfüllte, bis es in Strömen sich in die Moldau ergoß.</p> <p>– Blut, das wahre Grundwasser Prags [3, с. 63]</p>	<p>...«Грунтовые воды»... Внезапно из цепи её мыслей выпали слова «грунтовые воды». Словно чей-то голос произнёс их: «Что за грунтовые воды? Какая связь между ними и мной?» Она даже точно не знала, что это такое. Нечто спящее глубоко в земле; и вдруг однажды оно просыпается и начинает подниматься все выше и выше, заполняя подвалы, подмывая стены, в одну ночь обрушивая древние дворцы. Наверное, что-то подобное.</p> <p>А бессознательный образ всплывал все выше, и вдруг ее осенило: да ведь это восходящая из глубин кровь, море бьющей из земли крови – крови, текущей сквозь решетки каналов, заполняющей улицы, потоками изливающейся в <u>Мольдау</u>.</p> <p>Кровь – вот настоящая грунтовая вода Праги [1, с. 207].</p>	<p>...«Грунтовые воды» – это выражение вдруг вошло в строй её мыслей. Казалось, его выкрикнул какой-то голос из глубины её существа. «При чём тут грунтовые воды? Как это связано с вещами, о которых я думала?» Она даже не знала в точности, что это такое – грунтовые воды. Наверное, то, что до поры дремлет в земле, а потом взбухает, поднимается, затопляет подвалы, подмывает стены, сносит старые дома. Такая вот, вероятно, напасть.</p> <p>И это смутное бессознательное представление переросло в картину: кровь, хлынувшая сквозь поры земли, море крови, затопившее всё вокруг, багровые потоки, хлещущие из решёток каналов; улицы, подобные красным рекам, которые несли свои волны вниз, в сторону Влтавы.</p> <p>Кровь – это и есть грунтовые воды Праги [4, с. 102].</p>

Прага предстаёт как некий мистический, inferнальный организм, разрушительный и беспощадный. Это отсыл к кровавой истории чешских революций XV века с участием полководца Яна Жижки в (вождя гуситов, отличавшегося как воинской доблестью, так и непомерной жестокостью), или к ещё более древним и мифическим войнам. Метафора «грунтовые

воды) («das Grundwasser») представлена в тексте в значении «кровь земли», «грунтовые воды» – это кровь человеческая, пролитая воинами и требующая новых жертв: «Blut war's, das da empor stieg aus der Tiefe – ein Meer von Blut, das aus dem Boden drang» [3, с. 63] передан переводчиками как «да ведь это восходящая из глубин кровь, море бьющей из земли крови» [1, с. 207] и «кровь, хлынувшая сквозь поры земли, море крови, затопившее всё вокруг» [4, с. 102] соответственно. Если в первом случае переводчик передает смысл, стараясь оставаться ближе к семантической и синтаксической структуре оригинального текста, то во втором случае этот образ эмоционально усилен за счет развернутой синтаксической трансформации, отсутствующей в более аскетичном авторском тексте: «грунтовые воды» – это «кровь», хлынувшая через «поры», что еще более усиливает свойственную экспрессионистам физиологичность метафоры. «Море крови», с дополнением «затопившее всё вокруг» используется переводчиком, видимо, для усиления экспрессионистского апокалиптического масштаба потопы и ожидания грядущих революционных событий. Следует также обратить внимание в оригинальном тексте на глагол «dringen», который в переводе на русский язык в данном контекста имеет значение «проникать», «просачиваться», «пробиваться из под земли», в версии В.М. Крюкова предлагается лексема «море бьющей из земли крови», что создает ощущение пульсации и напряжения, тогда как В.В. Фадеев создает другой образ: «кровь, хлынувшая сквозь поры земли», в которой выбор глагола «хлынуть» и само его значение «начать литься с силой, потоком» также подчеркивает масштаб, стремительность и неизбежность надвигающихся катаклизмов.

Наконец, в последнем предложении этого фрагмента «Blut, das wahre Grundwasser Prags» в обоих вариантах переводчики используют трансформацию на уровне пунктуации, вводя тире, в виде семантизирующего приема, которое отсутствует в авторской версии текста. Тире здесь можно рассматривать как знак – лакуну, способный замещать полноценное слово, активизировать восприятие, создавать весомость и выпуклость сообщения, тем самым оказывая более глубокое эстетическое воздействие на читателя: «Кровь – вот настоящая грунтовая вода Праги» у В.М. Крюкова; «Кровь – это и есть грунтовые воды Праги» у В.В. Фадеева. Ещё одно, довольно неожиданное расхождение в переводах – это интерпретация предложения «alte Häuser über Nacht einstürzen macht», которое В.М. Крюков переводит как «в одну ночь обрушивая древние дворцы», а В.В. Фадеев как «сносит старые дома». Думается, что в первом варианте перевода текста прослеживается параллель с мифопоэтическими и ритуальномагическими текстами славянской культуры, рождается новая смысловая наполненность и энер-

гия и одновременно невероятная языковая сжатость на уровне фоносемантики, подчеркивающая гипертрофированный экспрессионистский гротеск обрушения вечного за краткий миг. Примечательно, что название реки, на которой стоит Прага, переведено также по-разному: «Влтава» – у В.В. Фадеева, «Мольдау» – у В.М. Крюкова. Эта река называется в славянских языках Влтава, что означает «дикая, стремительная река», на немецком её название звучит как «die Moldau». В. Крюков калькирует немецкое название на русский язык. Возможно, его желание воссоздать немецкий колорит восходит к существовавшей в Богемии того времени концепции «наднационального патриотизма», подразумевающего взаимодействие германской и славянской культур, взаимопонимание и согласие народов, отказ от национального эгоизма.

В заключение следует отметить, что в романе Г. Майринка Прага представлена в разных ипостасях, облеченных в художественную форму – «конструкт»: город с необычной историей и легендами, город, стоящий на крови погибших в войнах и революциях людей, город, разделённый на «высшее» и «низшее» общество так явственно, как никакой другой, город, сводящий с ума жителей своим «двоемирием» и балансирующий на грани сна и яви, реального и ирреального, бытия и небытия.

Список литературы

1. Майринк Г. Летучие мыши: Сборник рассказов. Вальпургиева ночь. Белый доминиканец: Романы. / Пер с нем. Владимира Крюкова; Комментарии Ю.Н. Стефанова, Л. М. Винаровой. М.: Ладомир, 2000. 468 с.
2. Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза: Монография. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1996. 182 с.
3. Meyrink G. Walpurgisnacht. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.b-ok.org/book/2014984/bf2a55> (дата обращения 01.10.18)
4. Майринк Г. Вальпургиева ночь. Ангел западного окна: Романы. / Пер с нем. В. Фадеева, Г. Снежинской. СПб.: Азбука-классика, 2005. 574 с.

THE FANCIFUL IMAGE OF PRAGUE IN “WALPURGIS NIGHT” BY G. MEYRINK AND ITS TRANSLATION INTO THE RUSSIAN LANGUAGE

E.A. Sakulina

Austrian playwright G. Meyrink (1862–1932) is one of the most famous representatives of literary expressionism, who alongside with F. Kafka and L. Perutz is contributed to the establishing of Prague literary school. «Walpurgis Night» by G. Meyrink is full of mystery, grotesque and irony. In the novel Prague is depicted as the city, balancing between reality and dream, existence and non-existence. The article aims at dwelling on the peculiarities of the language representation of the image of Prague in the original text of

the novel and comparing it with the nominations, chosen by translators V.M. Krukov and V. V. Fadeev in the Russian version of the novel.

Keyword: Gustav Meyrink, «Walpurgis» Night, expressionism, Prague, literary Translation.

2.6. СПЕЦИФИКА СООТНОШЕНИЯ КАТЕГОРИЙ РЕАЛЬНОГО И ИРРЕАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ Г. ГЕССЕ «ПУТЕШЕСТВИЕ К ЗЕМЛЕ ВОСТОКА»

© Л.А. Мельникова

Данный раздел посвящен проблеме соотношения реального и ирреального начал в повести Г. Гессе «Путешествие к земле Востока». Посредством целостного анализа в произведении выявляются романтические темы и образы, формирующие категорию чудесного в его художественном мире и при этом сохраняющие взаимосвязь с реалистическим контекстом. Исследуется образ повествователя, балансирующего на грани земного и духовного и являющегося связующим звеном между иллюзией и реальностью. Особое внимание уделяется изменениям, которые происходят в его мироощущении на протяжении развития действия, так как они являются ключевыми элементами повествования, способствующими раскрытию авторской позиции, а также выступающими показателем тесного соприкосновения романтических и реалистических тенденций в поэтике анализируемого текста.

Ключевые слова: реальное, ирреальное, повествователь, романтический, реалистический, Г. Гессе, «Путешествие к земле Востока».

Повесть Г. Гессе «Путешествие к земле Востока» («Morgenlandfahrt») была написана в 1932 году. Главный герой, от лица которого ведется повествование и сквозь призму восприятия которого передаются все события, капельмейстер и музыкант, обозначен инициалами Г.Г., что можно рассматривать в качестве намека на автобиографичность этого персонажа. Он является членом Ордена и решает изложить историю своего путешествия к земле Востока, наделенного в произведении сакральным, загадочным ореолом: «<...> Я имел счастье <...> быть одним из участников того неповторимого путешествия, чудо которого сверкнуло тогда как метеор, и которое впоследствии необъяснимо быстро было предано забвению и даже снискало дурную славу» [1, с. 145]. «Восток» в повести – не географическое понятие, а символ того будущего, к которому стремились гуманисты всех времен [2, с. 428]. Из этого следует, что путешествие в страну Востока становится для его участников своего рода путешествием в сферу Духа.

Пространственно-временные координаты в повести лишены точности и конкретизации. Повествователь сообщает лишь о том, что его вступление

в ряды членов Ордена состоялось в период конца Великой войны, последствия которой оказали серьезное влияние на умонастроение народа, делая его доступным как для фантазий, так и для постижения важных духовных и философских истин. У людей появляется своего рода потребность в потустороннем и чудесном, чем с точки зрения повествователя и объясняется создание вакхических танцевальных обществ, анабаптистских боевых отрядов, увлечение различными восточными учениями. Видимо, этим и объясняется идея совершить паломничество в страну Востока. В то же время повествователь сохраняет связь с реалистическим контекстом и дает рационалистический комментарий ирреальным настроениям: «Тогда после мировой войны <...> воцарилось удивительное состояние нереальности, готовности к сверхъестественному, хотя в действительности люди преодолевали границы и проникали в царство грядущей психократии крайне редко» [1, с. 147].

Процесс путешествия отмечен слиянием реального и ирреального начал, границы между которыми оказываются зыбкими и взаимопроницаемыми. Отчасти это связано с вполне конкретными причинами. Все участники похода придерживаются принципа неиспользования каких-либо механизмов (железнодорожных поездов, автомобилей, самолетов, часов и т.п.) и отказываются от посещения всех памятных мест, связанных с историей Ордена. Вследствие этого, как отмечает повествователь, на определенных этапах своего путешествия они «в самом деле прорывались в область героического и магического» [с. 147]. Условно в повести можно выделить 3 формы проявления категории чудесного: 1) явления необычных существ (великана Аграманта, Штутгартского гнома, Дегтяря, Утешителя); 2) различного рода предзнаменования, указания (жест изображенного на фреске святого Христофора, указывающего путникам направление дальнейшего движения); 3) волшебные превращения. Одним из эпизодов, демонстрирующих это, служит сцена, повествующая о том, как звездочет Лонг, сидя в роще с перманентной книгой, пишет в ней греческие и еврейские знаки, слова, «из букв которых вылетали драконы и поднимались пестрые змеи» [1, с. 166]. Здесь иллюстрируется сила искусства: письмо сочетается с рисованием и рождает новые образы. Лонгу, как и некоторым другим персонажам повести, оказывается присуще романтическое настроение, в образах других отчетливо прослеживаются романтические аллюзии. Так, например, Ансельм бродит под лунными деревьями с ирисом в руке и с улыбкой смотрит в сиреневую чашечку цветка. Данную деталь можно рассматривать как намек на голубой цветок Новалиса, что, в свою очередь, усиливает романтические мотивы в произведении. К таковым в повести также относятся мотив странничества, любования природой.

Мироощущение всех участников похода отмечено смешением жизни и вымысла. Отчасти этому способствует их перемещение не только в пространстве, но и во времени: «Мы шли к земле Востока, но также и в Средневековье или Золотой век, мы проходили по Италии и Швейцарии, но иногда ночлег заставлял нас в десятом столетии или же мы гостили у патриархов и фей [1, с. 162].

Галерею путешественников составляют как герои произведений Г. Гессе (Лаушер, Клингзор), так и другие Творцы, например, швейцарский художник-авангардист Пауль Клее. В число паломников также входят маг Юп, дымный волшебник Коллофино, Людовик Жестокий, Ансельм. В путешествии участвуют преимущественно представители творческих профессий: художники, музыканты, поэты. Повествователь отмечает удивительную закономерность: в одном ряду оказываются и создатели, и выдуманные им герои. Парадоксальность заключается в том, что последние оказываются по силе своего воздействия более убедительными, чем первые: «<...> все без исключения выдуманные ими были куда более живыми, красивыми, радостными, можно сказать, что они были более настоящими и реальными, чем их творцы и поэты» [1, с. 167].

Посредством данного замечания повествователь указывает на великую силу воображения и фантазии. В то же время его можно рассматривать в качестве намека на то, что художник, создавая свое творение, вкладывает в него частичку своей души, тем самым отдает часть самого себя. Это ярко доказывает образ Гофмана: «Маленький, юркий, как кобальд, захмелевший Гофман шнырял меж гостей и много говорил. Но даже его образ, как и образы их всех, был каким-то полуреальным, неполным, не очень плавным, не очень настоящим, в то время как архивариус Линдхорст, в шутку изображавший дракона, изрыгал жар и мощь, что тебе какой-нибудь автомобиль» [Там же].

Данная участь художника подвергается в повести философскому осмыслению, слуга Лео объясняет это необходимостью подчинения закону служения: «То, что хочет жить долго, должно служить. То, что хочет властвовать, долго не живет» [1, с. 168].

Важной деталью, как раскрывающей образ рассказчика, так и формирующей общий тон повествования, служит упоминание о том, что он был скрипачом и сказочником и отвечал в своей группе за музыку. В его сознании также происходит смешение временных пластов настоящего и прошлого: «Путешествуя в одиночестве, я часто возвращался в свое прошлое, или встречал людей оттуда, бродил с бывшей невестой по заросшим лесом берегам Верхнего Рейна, пировал с друзьями молодости в Тюбингене, Базеле или Флоренции или мальчиком со школьными товарищами

отправлялся на ловлю бабочек, иногда же компанию мне составляли любимые персонажи книг: подле меня скакали Альманнзор и Парцифаль, Витико, Златоуст и Санчо Панса, или мы навещали Бармекидов» [1, с. 162].

Свобода воображения и фантазии формирует у повествователя оптимистический настрой: «Мое счастье состояло из свободы в одно мгновение пережить все, что только можно вообразить, играючи перепутывая внешнее и внутреннее, раздвигая время и пространство, как театральные занавесы» [1, с. 162].

Особое место в системе персонажей повести занимает образ Лео, которого влечет на Восток желание научиться понимать языки птиц при помощи ключа Соломона. Среди остальных его выделяет то, что в отличие от других, которые имели что-то преувеличенное, нечто странное, торжественное или фантастическое, слуга Лео производил впечатление простого и естественного. В финале произведения выясняется его статус Высшего из Высших в Ордене.

После его таинственного исчезновения в ущелье Морбио поход в глазах повествователя теряет свою важность и значимость. Изменения, происходящие в миропонимании этого героя, служат важным ключом к раскрытию авторской позиции в повести. Он балансирует на грани земного и духовного начал и выступает связующим звеном между реальностью и вымыслом. Кульминационной точкой внутренних исканий героя становится финальный эпизод обнаружения им в архиве Ордена двуликой фигурки, которая изображала «некое существо – меня, и я на этом моем портрете был неприятно хилым и полуреальным, с размытыми и какими-то расплывающимися чертами <...> статуэтка походила на скульптурную аллегория Бренности, или Разложения <...> вторая фигурка <...> похожа на слугу и Высшего из Высших – Лео» [1, с. 221].

Весьма символичным становится указание на то, что внутри фигурки происходит какое-то движение, что приводит повествователя к пониманию того, что его образ совсем скоро растворится и перейдет в образ слуги Лео. Погружение повествователя в сон в финале повести усиливает зыбкость границ между реальностью и вымыслом. Проявления категории ирреального подчинено цели воплощения гуманистических идеалов писателя. Поэтика повести «Путешествие к земле Востока» отмечена развитием традиций романтизма, хотя исследователи отмечали, что писатель испытывал влияние сразу нескольких литературных направлений – позднего просвещения, романтизма и первых элементов зарождающегося реализма [3].

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что художественный мир повести Г. Гессе «Путешествие в земле Востока» отмечен синте-

зом реального и ирреального начал. Специфика их соотношения заключается в том, что проявления чудесного сохраняют тесную связь с реальностью благодаря повествователю. Романтическая очарованность последнего сочетается с попытками критического комментария и оценки происходящих в процессе путешествия чудесных событий.

Список литературы

1. Гессе Г. Сиддхартха; Путешествие к земле Востока. М.: АСТ, 2016. 224 с.
2. Седелник В.Д. Герман Гессе // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (Ключевые и знаковые фигуры). М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 400–432.
3. Мюнстер Е.Г. Гессе и романтизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=rm> (дата обращения: 12.10.2018)

THE SPECIFIC CHARACTER OF THE CORRELATION OF THE CATEGORIES OF THE REAL AND THE UNREAL IN H. HESSE'S STORY «THE JOURNEY TO THE EAST»

L.A. Melnikova

This paper is devoted to the problem of the correlation of the real and the unreal in the story “The Journey to the East” by H. Hesse. Through a holistic analysis, the work identifies romantic themes and images, that form the category of the miraculous in his artistic world and, at the same time, preserve the relationship with the realistic context. The image of the narrator, balancing on the verge of the earthly and the spiritual, and being the link between illusion and reality, is investigated. Particular attention is paid to the changes, that occur in his mental outlook during the development of the action, as they are the key elements of the narrative, contributing to the disclosure of the author's position, as well as a prominent indicator of the close contact of the romantic and realistic trends in the poetics of the analyzed text.

Keywords: real, unreal, narrator, romantic, realistic, H. Hesse, “Journey to the East”.

2.7. ФАНТАСТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ЕЁ АВТОР В «КНИГАХ О КНИГАХ» НЕМЕЦКОГО ФЭНТЕЗИ

© *Е.А. Иванова*

Цель представленной работы – рассмотреть взаимоотношения фантастической реальности и её создателя в выделяемой нами в рамках немецкого фэнтези группе «книг о книгах», а именно в произведениях В. Моэrsa, К. Функе, М. Энде, и выявить сходства и различия в подходе авторов к данной проблематике. С помощью пристального чтения текста и сравнительного анализа удалось установить, что,

хотя в центре внимания писателей оказываются разные аспекты литературного творчества, произведения всех трёх названных авторов объединяет понимание амбивалентной позиции сочинителя по отношению к своему тексту. Кажущаяся абсолютной возможность автора преобразовывать вторичную реальность оказывается лимитирована внутренними законами этой реальности, логикой уже существующих в ней персонажей и отношений и ограниченностью представлений самого автора.

Ключевые слова: фэнтези, детская литература, молодёжная литература, немецкое фэнтези, Корнелия Функе, Михаэль Энде, Вальтер Мёрс, Вальтер Моэрс, фантастическая реальность

В рамках немецкой литературы фэнтези можно выделить группу произведений, написанных разными авторами в разное время, но объединяемых темой взаимодействия человека и книги, причём под книгой понимается и материальный артефакт, и повествование в процессе его создания и восприятия. Это «Бесконечная книга» (1979) М. Энде, «Город мечтающих книг» (2004) и его продолжение «Лабиринт мечтающих книг» (2011) В. Моэрса и «Чернильная трилогия» (2003–2007) К. Функе. Эти произведения поднимают одни и те же проблемы и используют схожие сюжетные ходы (главный из которых – попадание читателя внутрь читаемого текста). Каждый автор обращается с ними по-своему, но наблюдаемая общность между названными произведениями позволяет объединять их под общим обозначением «книги о книгах» [1].

В каждой из них среди персонажей есть сочинитель, по крайней мере частично создающий реальность, где происходит действие. Все они показаны в сложных динамических отношениях с плодами своего творчества.

В романах В. Моэрса события разворачиваются в Книгороде – городе, где жизнь полностью построена вокруг книжного дела. Моэрс рисует яркие, фантазмагорические и подчас пародийные картины массового чтения, издания и продажи книг, сопровождаемых рекламой и сопутствующими товарами, и в его произведениях затрагивается именно внешняя сторона жизни писателя – проблемы славы, критики, самостоятельной жизни уже опубликованного произведения. Его главный герой, динозавр Хиндегунст Мифорез, в «Городе мечтающих книг» прибывает в Книгород как молодой начинающий автор, переживает там множество приключений, а в финале на него снисходит вдохновение и он пишет ту самую книгу о своих похождениях, которую мы всё это время читали. В «Лабиринте мечтающих книг» мы встречаем Мифореза через двести лет (динозавры живут долго), давно уже в ранге прославленного автора, властителя дум. Но признание не пошло ему на пользу: избалованный восторгом публики, объявлявшей любое его произведение новой классикой, Мифорез превращается в «чуче-

ло, утратившее способность к самокритике, которому стали чужды почти все естественные творческие инстинкты» [2, с. 13]. Вывести из творческой летаргии и самолюбования его смогло только внезапно полученное письмо – блестящая пародия на него самого, вдобавок сообщающая о возвращении его погибшего в конце первой книги гениального друга. Мифорез отправляется в Книгород, чтобы разрешить загадку письма. Однако город сильно изменился за прошедшие два века, и новым увлечением в нём стал пуппетизм – возведённое в абсолют искусство кукольного театра. Первый спектакль, который видит Мифорез, – это инсценировка его собственного романа. На протяжении всего действия Мифорезу приходится сталкиваться с переделками его текста, сокращениями или добавлениями, превращением прозы в текст для песен. И хотя некоторые моменты его раздражают, в целом динозавр признаёт необходимость таких изменений. «Но потом вместо драматической сцены последовал остроумный юмористический диалог между мной и эйдеитом, которого в действительности не было ни в настоящей жизни, ни в моей книге. Но это вообще не играло никакой роли, так как он не только точно отражал суть наших с Кибитцером воинствующих отношений, но и веселил публику» [2, с. 235], отмечает он в одном месте и повторяет подобные замечания ещё не раз, комментируя разницу между драматическим зрелищем и романом как разными видами искусства со своими требованиями. Невероятный кукольный театр в книге располагает фактически неограниченными возможностями, и весь спектакль можно сравнить с крупномасштабной экранизацией в нашей реальности. Моэрс, таким образом, декларирует здесь весьма терпимую позицию по отношению к возможным изменениям и трактовкам текста при переработке его для другого вида искусства. Сочинители из других «книг о книгах» относятся к вмешательству в свои авторские замыслы куда более ревностно. Но стоит отметить, что в лице режиссера Кородиака Мифорез встретил гениального соавтора, чего никак нельзя сказать, например, о Фенолио из «Чернильной трилогии».

К. Функе и М. Энде, в отличие от Моэрса, обращаются к внутренней стороне творчества, его прелестям и опасностям. В отличие от коллег из других «книг о книгах», Бастиан Букс из «Бесконечной книги» М. Энде не профессиональный писатель, а десятилетний мальчик, обожающий читать и сочинять истории. Попав в страну Фантазию, Бастиан получает там возможность создавать окружающую реальность так, чтобы реализовывать свои желания. В реальности неуклюжая, физически слабая и трусоватая жертва насмешек одноклассников, Бастиан компенсирует это, превращаясь в Фантазии в прекрасного сильного принца, который превосходит всех окружающих в любых состязаниях и вызывает всеобщее восхищение, в том числе как автор прекрасных историй. Таким образом Энде овеществ-

ляет процессы, происходящие обычно только в голове у юных сочинителей. Волшебный мир чутко откликается на состояние Бастиана, мальчик не всегда переделывает его целенаправленно, но как только он осознаёт своё очередное желание, Фантазия предоставляет ему возможность его осуществить: прекрасный полный вкусных фруктов лес превращается в палящую пустыню, когда Бастиану хочется испытаний, и т.д. Но эта послушность мира оказывается не только развращающей, но и обманчивой. Кажущееся всемогущество застит Бастиану взгляд, он впадает в гордыню и, расплачиваясь за исполнение прихотей воспоминаниями о реальной жизни, уже искренне не помнит, что когда-то был другим, становится уверен в своём величии. Мальчик решает никогда не возвращаться домой и остаться в Фантазии. Это приводит его к краху. Бастиан узнаёт, что, лишившись последнего воспоминания, как и многие до него, навсегда попадёт в Город Бывших Королей, чьи обитатели ведут жалкую, абсолютно лишённую смысла жизнь. Ему приходится проделать долгий путь в поисках того, что сумеет провести его домой, в реальный мир, и этим оказывается образ отца из его забытого сна. Но и его мальчик теряет, столкнувшись с последствием одного из своих прежних желаний. В начале своего путешествия по Фантазии Бастиан несколько раз пытается сознательно использовать свою власть, чтобы помочь кому-то. Он дарит историю основания и библиотеку с новыми рассказами городу сказителей, придумывает приключение, с помощью которого рыцарь смог бы завоевать сердце дамы, подслащивает пиллюлю для отсылаемой прочь преданной лошачихи. Но все эти поступки не только во многом продиктованы тщеславием (в библиотеке собраны исключительно сочинения самого Бастиана, помочь рыцарю ему льстиво подсказывают другие), но и необдуманны. Уже рассказав и тем самым создав сложнейшую задачу для героя Хенрека, Бастиан задумывается, не перестарался ли с трудностями. В истории города Амаранта он сочиняет народ добывающих серебро ахараев, уродливых червеподобных существ, вечно оплакивающих своё безобразие, – но потом наблюдать их страдания оказывается непереносимо, и Бастиан желает, чтобы они превратились в беззаботных озорных бабочек, которые бы только смеялись и шутили. Наутро оказывается, что теперь эти шутники не принимают всерьёз и не выказывают никакого уважения никому, включая Бастиана. А через какое-то время они устают от бессмысленности своего нового существования: не способные соблюдать правила даже в играх, они смертельно скучают и чувствуют себя посмешищем. Они требуют, чтобы Бастиан стал их предводителем, и уничтожают его последний шанс вернуться домой – Бастиана спасает только пришедший на помощь друг. Предположить такие последствия своей попытки помочь ахараям Бастиан никак не мог, как и того,

что, совершив подвиг и освободив свою принцессу от дракона, герой Хенрек уже не захочет на ней жениться.

Ещё больше внимания этой проблеме кажущейся лёгкости изменения фантастической реальности её автором уделяет К. Функе. Её главные герои, девочка Мегги и её отец Мо, обладают волшебным даром: когда они читают вслух, персонажи перемещаются из книг в нашу реальность, затем оказывается возможным и наоборот «вчитать» кого-то из нашего мира в книгу. В первой части трилогии сюжет вращается вокруг одноимённого романа «Чернильное сердце», и чтобы победить вышедшего оттуда злодея, герои находят его автора – пожилого уже писателя Фенолио. Во второй и третьей частях действие переносится непосредственно внутрь описанной в книге реальности – Чернильного мира. Если обладающий даром чтеца человек прочитает написанные Фенолио слова там, они сбываются.

Фенолио – профессиональный писатель, и на протяжении трилогии он неоднократно высказывается именно как человек, привыкший мыслить в категориях сюжета, конфликта, системы персонажей и т.д. Не раз другие герои укоряют Фенолио, да и он сам себя в трудную минуту, что тот слишком любит придумывать умных и сильных злодеев, но всякий раз он отвечает на это, что «злодеи во всякой истории как соль в супе» [3, с. 136] и совершенно необходимы, чтобы книга была интересной. Он любит поговорить о своих персонажах и зачарован возможностью встретить их во плоти: «В такой ситуации я бы должен гордиться собой. Каждый писатель мечтает вдохнуть жизнь в своих персонажей, а мои прямо-таки вышли из книжки!» [3, с. 254] – замечает он, впервые услышав историю Мегги и Мо, и настаивает на встрече с Сажеруком, от которого просто не может оторвать глаз. И даже злодеи, которыми как персонажами Фенолио откровенно гордится, поначалу не слишком пугают его. «Старик не сводил глаз с Каприкорна. Фенолио рассматривал его, как художник рассматривает картину, которую написал много лет назад. И, судя по выражению его лица, он был доволен тем, что видел. Мегги не заметила в глазах писателя ни тени страха – в них были только любопытство и довольство собой» [3, с. 324]. Его доскональное знание их биографий, сильных и слабых сторон становится его оружием против них, хотя и не слишком надёжным против грубой силы. Поняв, что с помощью хорошо написанного текста и чтеца можно менять истории, Фенолио ещё больше воодушевляется: «Я, Фенолио, повелитель слов и заклинатель чернил! Я создал Каприкорна – я его уничтожу» [3, с. 404]. Написанный им текст действительно позволяет героям победить врага в первой книге, что укрепляет уверенность Фенолио в своих силах. При этом сам он случайно оказывается в созданном им мире без возможности вернуться, но это не печалит его. Чернильный мир имен-

но таков, каким автор его задумывал, и Фенолио этим совершенно доволен. Почти все персонажи, побывавшие и в нашем мире, и в Чернильном, любили его и были очарованы его красотой, несмотря на перенесённые там испытания. Не является исключением и Фенолио – возможно, именно его любование этим миром как автора сделало тот столь привлекательным для других. Правда, события здесь развивались не так, как писатель ожидал: «созданные им герцоги правили его миром как умели – и не очень-то хорошо». Уже в это время Фенолио раздражённо вздыхает, что эта история больше не принадлежит ему и делает, что хочет. Но поэтому, когда туда же попадают Мегги и Мо, писатель при первой возможности пользуется случаем вмешаться в ход событий и создать точного двойника погибшего сына одного из герцогов, чтобы посадить его на трон. Фенолио абсолютно уверен, что теперь сумеет исправить всё, что пошло не так. Однако его самонадеянность так же напрасна и опасна, как тщеславие Бастиана. Написанные им слова действительно создают двойника покойного Козимо, исцеляют умирающего от раны Мо, помогают создать смертельную ловушку для жестокого герцога Змееглава, призывают великана, чтобы спасти спрятанных в лесу детей от погони. Но ничто из этого не происходит строго в соответствии с задуманным им планом. Подложный Козимо сам не знает, что он не настоящий, но не ощущает воспоминания Козимо своими, заполняет пустоту внутри гневом против предавшего его Змееглава и объявляет войну. Прекрасный лже-Козимо полон вдохновения и похож на гневного ангела, он воодушевляет подданных, но подвержен его обаянию оказывается и его сперва испугавшийся мысли о войне создатель. Точно так же Фенолио затем повержен красотой Роксаны, которую описывал как самую прекрасную женщину в мире, – при встрече он ею полностью покорён. Автор отнюдь не обладает иммунитетом против очарования своих созданий.

Военный поход Козимо оборачивается катастрофой, его армия уничтожена, а герцогством после этого правит наместник Змееглава. Мегги не удаётся дочитать до конца текст, который должен был стать приговором жестокому герцогу, и хуже того, тот на время обретает бессмертие. Фенолио полностью раздавлен этими событиями: «(все)... мертвы! У этой истории, видно. Никаких других идей просто нет. Одно могу тебе сказать, мой мальчик: я ей уже не автор. Нет. Эту историю пишет смерть» [4, с. 614]», – в горе восклицает старик. И если другие персонажи тоже временами задаются вопросом, кто же выполняет роль автора и определяет развитие событий теперь, то именно Фенолио первым одушевляет саму историю и видит в ней самой активную движущую силу развития с собственной волей. Долгое время после разгрома он не хочет и не может писать: «Я стал бояться слов, Мегги! Раньше они были, как мёд. А теперь это яд, чистый

яд! А как может быть писателем тот, кто разлюбил слова?» [4, с. 616]. Когда наконец Фенолио оправляется и снова берётся за перо, он объясняет Мегги, в чём состоит сложность сочинения хорошей концовки – необходимо учесть множество факторов и ответить на множество вопросов: «поверь мне, эта история – настоящий лабиринт. Кажется, что путей много, но лишь один из них правильный, а каждый ложный шаг может вызвать самые неожиданные осложнения. Но на этот раз я не дам застать себя врасплох. Мегги! Я разгляжу ловушки, которые история мне ставит, и найду правильный выход. Но для этого я должен задавать вопросы!» [5, с. 417–418]. Теперь Фенолио видит в своей истории и своём мире уже не просто материал, который можно лепить по своему усмотрению, но противника, которого нужно победить. Однако к нему вернулась уверенность, и Мегги снова замечает на его лице «безграничное самодовольство» [5, с. 418]. Но читателю известны не только ряд ответов на вопросы Фенолио, но и другие события и факты, о которых тот и не догадывается и не может их учитывать, поэтому писатель в этот момент производит несколько трагикомическое впечатление.

Чернильный мир не ограничен тем, что было подробно описано в «Чернильном сердце», в нём есть земли, о которых из книги ничего неизвестно, множество обитателей со своими жизнями и судьбами, насчёт многих из них Фенолио сомневается, придумал ли их он, или они появились сами. Это перекликается с ситуацией в «Бесконечной книге», когда Бастиан создаёт Фантазию заново после её почти полного уничтожения, но в то же время земли, куда он приходит, и существа, которых он встречает, существуют издревле, живут уже долго и имеют свои истории и предков. Единственным ответом на вопрос, создал ли Бастиан всё это или просто угадал и оно было всегда, является «и то, и другое» [6, с. 194]. И то, чего автор не знает или не принимает во внимание, что не попадает в его текст, оказывается не менее и даже более значимо, чем его знания о своём мире.

Фенолио не помнит, какой он описывал дочь Змееглава Виоланту, а другим женским персонажам не всегда даже даёт имена. Чернильный мир существует по образцу средневекового патриархального общества, роль женщины в нём весьма ограничена. Но именно женские персонажи оказываются ключевыми для развития и разрешения сюжета трилогии. В конечном счёте победить героям удаётся благодаря Резе, о которой не упомянули в своих текстах-попытках переделать сюжет ни Фенолио, ни его соперник Орфей, и также не принимаемому никем всерьёз ребёнку, маленькому избалованному сыну Виоланты. «Тут скоро начнутся вещи поважнее, чем любовь» [4, с. 356], – замечает Фенолио. Любовные истории, судя по всему, играют не главную роль в его книге. Однако в трилогии Функе именно любовь, романтическая и не только, движет поступками многих героев:

Сажерука, Фарид, Мо, Мегги, Резы. Желая воскресить Сажерука, Орфей выспрашивает Фенолио о смерти и загробной жизни в Чернильном мире, но оказывается, что писатель не думал об этом: «Зачем? Пока человек жив, его это не касается. А когда умер – тогда его, скорее всего, уже вообще ничто не касается» [5, с. 57]. Смерть или угроза смерти в Чернильном мире для Фенолио всегда была просто поворотом сюжета и способом подействовать на читателя. «Ты, похоже, любишь играть со смертью», – [4, с. 548] замечает один из второстепенных героев, даже не догадываясь, насколько он прав. Но Смерть в Чернильном мире оказывается куда более активным участником событий, чем предполагал автор. В третьей части трилогии она получает реальный облик и вступает в сделку с Мо, тем самым переводя сюжет в его последнюю фазу. Именно смерть и любовь оказывают сильнее слов Фенолио и способны изменить реальность фантастического мира.

Фантастические миры и их создатели в «книгах о книгах» немецкого фэнтези находятся в постоянном диалоге, а временами и соперничестве между собой. При этом все авторы подвержены опасности впасть в гордыню и переоценивают свою власть над создаваемой реальностью. Она способна к самостоятельному развитию в рамках заданных в ней законов и сама заполняет оставленные в ней лакуны. Это отражает общую установку эпохи постмодерна на независимость текста от его создателя. Идея «смерти автора», активной роли читателя, произведения как динамической, а не статичной системы, оказывается настолько глубоко усвоенной культурой, что транслируется в том числе в ориентированных на подростковую аудиторию произведениях фэнтези.

Список литературы

1. Иванова Е.А. Книги о книгах в литературе фэнтези // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 3. С. 342–346.
2. Моэрс В. Лабиринт дремлющих книг. М.: Э, 2017. 432 с.
3. Функе К. Чернильное сердце. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017. 497 с.
4. Функе К. Чернильная кровь. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017. 656 с.
5. Функе К. Чернильная смерть. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2017. 672 с.
6. Энде М. Бесконечная книга. М.: ЗнаК, 1992. 352 с.

FANTASTIC REALITY AND ITS AUTHOR IN «BOOKS ABOUT BOOKS» GERMAN FANTASY

E.A. Ivanova

The article aims to research the relationship between fantastic reality and its creator in the pre-defined group of texts inside the German fantasy, which can be described as “books about books”. The close reading and comparative analysis of these

texts enabled us to unveil the similarities and specifics in their approach to this problematic. The attention focus of different writers shifts between different aspects of writing, but the work of the three authors are united by the common understanding of the ambiguity of the creator's position. The seemingly almightiness in creating the secondary reality turns out to be limited by that reality's internal laws and logic and its author's narrow-mindedness.

Keywords: fantasy, children fantasy, young adult literature, German fantasy, German literature, Kornelia Funke, Michael Ende, Walter Moers.

2.8. МИСТИЧЕСКАЯ «ГЛУБИНА» В ПЬЕСЕ А.ХИЛЛИНГ «ЗВЕЗДЫ»

© *Е.Г. Нефедова*

В разделе анализируется пьеса современной немецкой писательницы А. Хиллинг. Исследуется метафорический ряд образов, связанный с «мистической перспективой» мира, воспринимаемой современными героями.

Ключевые слова: немецкая литература, современная немецкоязычная драматургия, мистическое.

Драматургия современной немецкой писательницы А. Хиллинг сосредоточена на изображении мира, увиденного глазами молодых. Жизнь, пропущенная сквозь призму их сознания, высвечивает важные для них аспекты: самопостижение, взросление, дружба, любовь, секс и одиночество. Драматургическое пространство, которое создает А. Хиллинг, – это пространство мыслей, чувств, ощущений, нередко трудновербализуемых, но пронзительных и глубоких. В этой связи очень показательное название одной из ее пьес – «Sinn», что может быть переведено с немецкого не только как «чувство, ум, образ мыслей», но и как «смысл». Герои Хиллинг – это люди в поисках смысла, счастья, настоящих чувств, но гармонии не обретающие. Метерлинковский контекст воспроизводится здесь совершенно иным ключом. Неуловимость счастья заключается в самой природе современного человека, этого счастья не предполагающей, поскольку жизнь, лишившаяся мистической глубины, не дает ощущение полноты и смысла настоящего. Путь героев Хиллинг – это всегда путешествие внутрь себя в поисках утраченного смысла. Именно такое путешествие совершают персонажи пьесы «Звезды» («Sterne», 2003).

В пьесе «Звезды» А. Хиллинг всего 4 героя – это две пары, четверо друзей, знающих друг друга уже давно. Декорация первой сцены представляет собой поляну, залитую лунным светом. Посреди нее дерево, усеянное плодами, яблоками. Под ней пара – мужчина и женщина, целуются под звезд-

ным небом. «Нехватает только музыки», – говорит авторская ремарка. Это отсутствие музыки, и вообще звука, придает начальной мизансцене черты исключительной графичности. Неподвижность визуальной картины подчеркивает метафорическую глубину образа, отсылает к культурным мифологемам – сад, мировое дерево, космическая ночь, прецедентная пара. Универсальный вневременной контекст разрушается с появлением третьего человека. Сленг, кола и чипсы – реалии современной жизни вторгаются, но не лишают сцену мифологической визуальности: она лишь отходит на задний план, подсвечивая изнутри диалоги, контрастируя с их поверхностной пустотой.

Пришедшая девушка – это Сюзанна, она та, чьей таитственной смертью закончится первое действие. Этот персонаж существует в пьесе сразу в двух измерениях: с одной стороны она действует на сцене, в то же время, ее голос звучит в ремарках, то есть Сюзанна – фигура, выведенная за сценическое пространство в пространство авторской вездесущности. Сюзана в пьесе как бы имеет два голоса: от первого лица сухо и лаконично описывает действие на сцене, в том числе и свои действия, и в то же время участвует в диалогах. Местоимение первого лица в ремарках придает мистическую глубину происходящему на сцене – прием, аналогичный полифокусному зрению средневекового живописца. Зритель, еще не предвидящий будущую смерть героини, чувствует тревожный и не понятный до конца статус персонажа, зрителя как бы заранее готовят к той мысли, что жизнь в мистическом измерении продолжается после того, как реальное «я» умирает.

Завязка сюжета – появление четвертого персонажа, Антона, принесшего с собой в бумажном конверте четыре «звезды», чтобы здесь на поляне совершить небольшое психоделическое путешествие внутрь себя в поисках счастья. Трое решатся на это, четвертый (Калле) воздержится, но все четверо безусловно переживут трагический мистический опыт, столкнувшись лицом к лицу с бесконечностью. Вокруг героев, ожидающих психоделических откровений и напряженно к себе прислушивающихся, казалось бы, ничего не происходит: безмолвная природа летней ночи по-прежнему их окружает, раздается лишь «хруст чипсов, как шевеление живности в траве» [1]. Эта метафорически глубокая ремарка описывает незаметное, неуловимое движение космоса, поворачивающего к человеку свое мистическое лицо. Мир вокруг них не меняется (по-прежнему выразительно прекрасна декорация сцены – сад, ночь, яблоны), но меняется их ощущение себя, меняется фокус их восприятия мира и человека. Глаза начинают видеть, слова – складываться в хайку, мистическая тайна мироздания начинает смутно проступать сквозь контуры мира:

Яна. Полной луны свет.

Кто-то вдаль устремился

Там, в вышине скал.

Указывает на темное пространство зрительного зала. Я всматриваюсь.

Сюзанна. Будто один он

В глубокой ночи, где все

Свой берет исток.

Калле смотрит в глаза Яне. Задумывается.

Калле. Сам свидетель лишь

Перемены цветов,

В которой скрыт конец [2, с. 314–315].

Приоткрывшаяся тайна мироздания не будет воспринята героями всецело, они лишь осязаемо почувствуют ее приближение в виде непонятого внутреннего беспокойства. Звездный ковер небосклона развернет над ними мистический орнамент неба мертвых: тишина, покой и «хруст чипсов, как шевеление живности в траве».

Диалогам героев Хиллинг в этой сцене свойственна особая поэтичность, причем метафорику отличает гротескное сочетание пафосной образности, оваянной классической традицией и сниженных, отталкивающих, натуралистических деталей, взаимоуравновешивающих друг друга:

Сюзанна: А они тоже ничего не делают.

Звезды.

За всю свою жизнь.

Висят там себе.

Как дети без будущего.

Вне всякого общения.

Далеко-далеко друг от друга.

Висят. Звезды <....>.

Яна. Здесь и сейчас заявляю:

Звезды эти круглые и скользкие.

Стоит сжать ее с двух сторон,

и она лопнет.

Прямо в тверди небесной.

На прыщавой космической физиономии [2, с. 313].

Далее в диалоге человечество уподобляется угревой сыпи на гигантском лице мироздания, а смерть человека – «лопнувшему прыщу» (гротескный образ намеренно усилен звуковым рядом, акустическими ассоциациями – звуком хлопка, щелчка, лопнувшего пузырька упаковочной пленки).

В мире героев Хиллинг нет бога, но пространство пьесы – это пространство богоприсутствия, когда в мире еще остались его культурные координаты, постулирующие непостижимость и мистическую глубину мира, например, такие, как райское дерево с плодами познания добра и зла. Зоны вторжения мистического – это и бесконечное звездное небо, и пугающее человеческое подсознание. Они будоражат героев, ставят вопросы, на которые молодые люди не могут найти ответы. И хотя каждый из них самостоятельно пытается вступить в диалог с мистическим, ответов герои не получают.

Дерево, усеянное яблоками (символом грехопадения), становится в пьесе А.Хилинг предвестником человеческого «падения»: падающее яблоко аналогично уходу человека, созревшего для смерти. В конце первого действия испуганная Сюзанна залезает на дерево, высоко-высоко прячась в ветвях. А в начале второго мы узнаем о ее гибели – она разбилась, то ли случайно, то ли намеренно прыгнув вниз. Неожиданная смерть Сюзанны не дает покоя ее друзьям, каждый с ее уходом, лишился чего-то сущностного, не получил ответа на самый важный вопрос. Метафора А. Хилинг поэтично и пронзительна: человек лишь яблоко, в сочном теле которого таится червь страха, ненависти, отвращения, притяжения. Все чувства человека обречены остаться без ответа, все мы лишь яблоки, созревшие к падению.

Смерть в пьесе А. Хилинг – это явление невысказанной тайны мироздания. Она (как и в одноактных пьесах М. Метерлинка) оказывается той формой, в которой бесконечное открывается людям, той формой, в которой они с этим бесконечным соприкасаются. Мистическая глубина мироздания связана с тайной ухода человека из этого мира, перехода от жизни в небытие. Непостижимость этой тайны не отпускает сознание героев: они вновь и вновь возвращаются мыслями к событиям той ночи. Дерево как мистический магнит тянет к себе персонажей. Каждый из них в свое время приходит на роковую поляну, пытаясь вступить в незримый диалог с ушедшей Сюзанной, найти ответ на мучительные вопросы, разрешить узлы проблем, запутанность отношений. Причем важным для героев, оставшихся в живых, становится вопрос о том, упала ли Сюзанна с дерева или добровольно прыгнула. Дерево познания, если не добра и зла, то загадочных истин жизни, становится символом человеческой обреченности и одиночества, стремления прорваться к единению с близким и невозможности это сделать. Дерево, соединяющее миры, является в пьесе знаком мистической глубины мироздания.

Между тем, в третьем действии мы узнаем о том, что психоделический эффект оказывается мнимым. Принесенные Антоном «звезды» не содер-

жали наркотического элемента (это была подделка, обычная лимонная мята), но реальностью оказывается тот факт, что герои переживают мистический опыт без искусственных стимуляторов. Погаенная сущность каждого вышла на поверхность, возможно, это и была иллюзия самовнушения, но таинство преображения свершилось, хотя и без видимого катализатора. Любопытно, что самый трезвомыслящий из персонажей, Калле, тот, который отказался принять звезду, более других оказывается восприимчивым к мистической тайне, убеждаясь в возможности метафизических явлений. И если в первом действии он безуспешно пытается вслед за Сюзанной залезть на яблоню и соскальзывает, то в финальной сцене пьесы он залезает высоко-высоко. Чем закончится это, читатель не знает, но, принимая во внимание замкнутость композиции, может предположить, что живым он с дерева уже не слезет.

Смерть в пьесе А. Хиллинг уравнивается новой жизнью, зародившейся внутри Анны. Мистической тайне ухода противопоставлена не менее непостижимая тайна – тайна зачатия. Материнское чрево становится также аналогом Вселенной: космос как гигантское чрево, которое вынашивает нежеланное дитя, а люди – нежеланные дети Вселенной, брошенные на произвол своего одиночества. Не случайно в пьесе многократно звучит тема аборта, усиливающая сквозной лейтмотив агрессивноравнодушного мира, и возникает символ «вытравленного дитя» новой «Гретхен»: рыбка, вынутая из банки и умирающая после минутных трепыханий. Последний образ прочитывается и как символ бессмысленности и скоротечности человеческой жизни.

Итак, каждый из героев А. Хиллинг сталкивается с осознанием мистической глубины мироздания и вынужден осознать в себе неочевидные на первый взгляд пласты – мысли, чувства, смыслы. Герои Хиллинг – это молодые люди в поисках смысла, но этого смысла не обретающие. Все они терпят фиаско перед лицом мироздания, оказываются не в состоянии вместить в себя и осознать его мистическую тайну.

Список литературы

1. Hilling A. Sterne. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.felix-blocherben.de(дата обращения 14. 09. 2018).
2. Хиллинг А. Звезды // Шаг-2: Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. С. 307–351.

MYSTICAL "DEPTH" IN THE PLAY "STARS" BY A. HILLING

E.G. Nefedova

The object of investigation in this article is the play of modern German writer A. Hilling. The author analyzes a metaphorical set of images, connected with mystical perspective of the world, perceived by modern heroes.

Keywords: German literature, modern German language dramaturgy, mysticism.

2.9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИНВАРИАНТЫ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ (К. ВОЛЬФ, Ж. АНУЙ, Л. ГОДЕ, В. КЛИМЕНКО)

© *О.И. Савиных*

В разделе рассматриваются особенности использования авторами XX–XXI вв. элементов фантастического и мистического при обращении к сюжету о Мееде. В этом отношении отмечается влияние тенденции к снижению социального и морального статусов героев, выделяются такие уровни включения категорий воображаемого в повествование, как наделение героя магическими способностями, создание мистической, экспрессионистической атмосферы, описание потока сознания героя, сочетающего отражение реального и вымышленного. На основании используемого метода сравнения, а также структурно-описательного метода делается вывод о снижении частоты обращения авторов к категории фантастического при обращении к сюжету и значимости категории в целом.

Ключевые слова: Ж. Ануй, К. Вольф, Л. Годе, В. Клименко, банализация, магические способности, мистическая атмосфера.

Мееда – одна из самых мистических фигур греческой мифологии, связанных с колдовством. Её имя стоит в ряду таких покровительниц чародейства, колдуний, как Кирка и Геката – богиня лунного света и преисподней, являющаяся по одному из вариантов мифа матерью Мееды. Неудивительно, что эта фигура привлекала внимание огромного количества писателей, а в различных литературных интерпретациях именно эта часть её сущности неоднократно обыгрывалась в том или ином ключе.

Так, описание колдуньи, знающей толк в ядовитых травах, варящей зелья, соотносится с замыслом пьесы Сенеки, и раскрывает неистовую, разрушающую сущность героини. В данном случае эпоха Нерона, накладывала свой отпечаток, отнюдь не способствуя тому, чтобы литература ограничивалась минимумом ужаса. Обращаясь к мифу, автор ссылается на происхождение Мееды и выводит на сцену убийство, колдовское действие, подчеркивая тем самым её связь с Гекатой.

В рамках продолжения традиции Сенеки для создания образа «кровоной менады» или в рамках традиции Еврипида авторы прибегают к различным приемам, раздвигающим границы реальности. XX в с его тенден-

цией к снижению социального и морального статусов героев, однако, вносит коррективы в восприятие магических способностей героини, её колдовской сущности. Магический смысл, изначально наполняющий образ и атрибуты колхидской царевны, сменяется использованием отдельных элементов мистического и фантастического, а в ряде случаев их полным отсутствием. Проявления этих категорий можно все же отметить на сюжетном уровне, на уровне самой атмосферы действия в произведении, а также рассматривать как столкновение реального и воображаемого в сознании героя.

Являя пример тенденции к банализации, ни Ж. Ануй, ни К. Вольф не наделяют своих героинь колдовскими способностями. Так, у Вольф миф о колдунье является результатом искажения описываемой реальности, клеветы («каждого из нас они сделали тем, кто им нужен. Тебя превратили в героя, а меня – в злую колдунью» [1, с. 154]). Традиционно же приписываемая связь Медеи с Гекатой, колдовством, у неё сведена исключительно к знахарским способностям: «...отнодь не колдовством. Про колдовство коринфяне твердят. Просто она упорно распространяла свои, похоже просто неисчерпаемые, знания о съедобных диких растениях» [1, с. 147]. Можно отметить обращение автора к символам, введение которых, как правило, служит углублению и усложнению структуры произведения, созданию мистической атмосферы. У К. Вольф к ним относятся такие образы, как колодец и пещера. Первый из них связан с образом Главки, является причиной её навязчивых идей, страха, связан с прошлым. Колодец, символизирующий женское начало, и имеющий связь с подземным миром, воплощает то, к чему стремится Главка (она страдает от недостатка внимания со стороны матери, считая, что умершую дочь Меропа любила больше), но и то, чего она боится, что становится для неё в итоге судьбоносным. Этот образ можно воспринимать и как связь времен, «колодец времени», если принять во внимание слова Медеи («помогите мне выбраться из этого колодца» [1, с. 5]) после рассуждений о связи времен («Мы ли спускаемся к древним, они ли нагоняют нас? И то, и другое, вместе. Порою достаточно просто протянуть руку» [1, с. 6]). Другой значимый символ – пещера – связан сразу с двумя персонажами – Медеей и Меропой, объединяет их судьбы. Пещера здесь – символ утробы и одновременно место погребения – напоминание о жертвах, приносимых обществу, которое не принимает ни Меропа, ни Медея. Однако, в данном случае, несмотря на возможность символической трактовки этих образов, они скорее углубляют содержание, выводят на современную тематику, нежели придают мистический оттенок.

Хотя то же отсутствие магических способностей характерно и для героини Ж. Ануя, образ Медеи и атмосфера пьесы в целом у него решен в стилистике пьесы Сенеки и может служить примером использования мистических элементов. Достаточно сказать, что эту свою пьесу драматург отнёс к циклу «новые чёрные пьесы» («nouvelles pièces noires»).

Созданию мрачной, гнетущей и мистической атмосферы способствует использование мотивов ночи и костров. Контрастным силуэтом выделяется освещенная костром повозка Медеи, до которой доносится шум ночного праздника, вызывающего воспоминания о доме: «а по вечерам перед дворцом твоего отца зажигаются огромные костры... (et le soir on allumait des grands feux devant le palais de ton père)» [2, S. 10]. Автор создаёт яркий образ изгнанницы, беглянки у которой нет собственного дома: «на сцене Медея и кормилица, сидящие на корточках перед повозкой (En scène... Médée et la Nourrice accroupies par terre devant une roulette)» [2, S. 9], «изгнаны, презираемы, обездолены... Без родины, без крова... (Chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison)» [2, S. 14]. Интересен, что за счёт побочных смыслов слов и прямых реплик мотив деформации принимает оттенок оборотничества самой Медеи. Так, например, глагол *s'accroupir* имеет значение «приседать, сесть на корточки; сесть на задние лапы» – т.е. применяется и по отношению к животным. Кроме того сама Медея отмечает свою звериную сущность: «Ночные звери, душители, братья мои и сёстры! Медея – такой же зверь, как и вы. Как и вы, Медея будет наслаждаться и убивать (Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes sœurs! Médée est une bête comme vous! Médée va jouir et tuer comme vous)» [2, S. 79]. Важна и сниженность, невыразительность позы героини, и наличие костра, чьи отсветы деформируют пространство и окрашивают его в цвета, заключающие в себе апокалиптический драматизм. Появляется и мистический образ персонифицированной ненависти: «Мой ребёнок появился на свет без твоей помощи... На этот раз девочка. О моя ненависть! Как ты необычайна, как сладостна, как благоухаешь, чернявая малютка! Теперь лишь тебя одну во всём мире я буду любить (Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine! Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon! Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer)» [2, S. 20] , «О зло! Огромное чудовище, ты ползаешь по мне, ты лижешь моё тело своим горячим языком... (O mal! Grand bête vivante qui rampe sur moi et me lèche, prends-moi)» [2, S. 78]. Такие обозначенные особенности как деформация предметов, любовь к резким красочным диссонансам позволяют говорить об атмосфере пьесы как об экспрессионистической, тяготеющей к мистике.

Создает мрачную атмосферу и влияет на восприятие пьесы также постоянно возникающий мотив преступлений, мотив плотского, липкого, грязного: «Твой ум, твой грязный мужской ум может хотеть этого (Ta tête, ta sale tête d'homme peut le vouloir)» [2, S. 49], «но в воображении – о, это грязное мужское воображение (mais dans ta tête, dans ta sale tête d'homme)» [2, S. 54], « я, как муха, прилипла к твоей ненависти (Il a fallu que je me recolle à ta haine, comme une mouche...)» [2, S. 56], «я грязная женщина (je suis sale)» [2, S. 61], а также физиологический аспект отношений.

Выбивается на первый взгляд из тенденции к банализации, к отказу от использования фантастического пьесы Л. Годе «Медя Кали». Героиня французского драматурга наделена способностью Медузы Горгоны обращать в камень живых, вызывать ливень и оживлять статуи. Однако, при ближайшем рассмотрении, можно заметить, что в сюжетной линии взаимоотношений с Ясоном способности Медя Кали не проявляются, она не использует их для мести Ясону или сопернице, о них речь идет только в отношении самой героини, ее самоопределении. Подобное наделение её фантастическими способностями, помимо принадлежности к касте неприкасаемых, в ещё большей степени подчеркивают непохожесть, чужеродность. Являясь чем-то большим, чем простые смертные, она обречена на одиночество.

Персонаж Л. Годе объединяет в себе также ипостась мрачной и мистической фигуры индийской мифологии – богини Кали. Однако важным здесь также становится не столько магическая власть над судьбами людей, сколько экзотическая стилистика и сопричастность искусству танца. Используя описание танца, Л. Годе также создает атмосферу, отражающую национальную специфику: «Узоры моих рук, Мои змеиные покачивания (Les arabesques de mes bras, Mes déhanchements de serpent)» [3, P. 58], «Я буду подчиняться только ритму табла (N'obéissant qu'au rythme des tablas)» [3, P. 58]) и в еще большей степени подчеркивающую своеобразие героини.

Атмосфера пьесы французского драматурга решена, несомненно, в традиции «кровавой менады» Сенеки и созвучна мрачной и мистической атмосфере пьесы Ж. Ануя. Так, выводятся на сцену изображение оргий и убийства детей, описаны болезни низшей касты, круговорот их жизни, проходящей вблизи со смертью [4]. Соотносится с мотивом родства с дикими животными Ануя и Сенеки и сцена после убийства детей у Годе: «Вы чувствуете язык вашей матери, который лижет живое. Я сука (Vous sentez la langue de votre mère qui vous lèche la vie. Je suis une chienne)» [3, P. 32].

Нечеткость границ реального и воображаемого – ещё одно проявление категории фантастического – характерно для пьесы В. Клименко «Театр Медеи». Пьеса представляет собой поток сознания старой и молодой актрисы, сменившей её на сцене, играющих роль Медеи, и отделить одну

героиню от другой достаточно сложно. В отношении содержания также можно говорить о тесном переплетении: в тексте есть упоминания о сюжете, описываемом традиционным вариантом мифа: «ты помнишь как звали дочерей сваривших своего отца в котле не помню ты тогда хорошо это придумала с агнцем» [5], а описание событий из реальной жизни актрис сложно отделимо от разрозненных фрагментов мифологического сюжета.

Мотив предательства мифологического персонажа и реальной женщины также создает возможность двоякого прочтения. Он разрабатывается и с точки зрения традиционного предательства бросившего Медею Ясона («он не любил, если бы он любил я бы не состарилась» [5]), и с точки зрения предательства любовника, бросившего актрису в реальной жизни, и как «предательство жизни» («меня предала жизнь» [5]).

Смерть ребенка, оказавшаяся плодом воображения, упоминается в связи со случаем из жизни актрисы, и в рамках мифологического сюжета («ты надеешься что он придет да если это не произойдет то я убью его детей» [5]). Как и у Ж. Ануя, появляется в пьесе и персонафицированная обида – медянка: «когда я ее поймала она была еще маленькой золотой и невероятно холодной как лед я впустила ее туда к себе все эти годы его не любви ко мне она жила там и соскользнув с тарелки она поползла в свою нору» [5].

Несмотря на то, что автор не выводит на сцену, подобно Ж. Аную, описания убийств, крови и физиологических подробностей, в отношении этой пьесы также можно говорить о мистической атмосфере. Создается она возможностью символического толкования постоянно возникающих по ходу пьесы образов. Так, например, упоминание живой рыбы («к завтраку подали рыбу живую рыбу» [5]) связано с беременностью («я помню что хотела ее спросить не беременна ли она, даже когда была беременна играла до последнего дня меня увезли рожать с репетиции» [5]), а также соотносится с финальным описанием сна героини («а он стоял на склоне заснеженной горы словно Христос в снежной пустыни» [5]), если принять во внимание значение рыбы как древнего акронима имени Христа. Зеркало же, неоднократно упоминаемое в пьесе («будущее оно там там за этим зеркалом куда входит моя рука входит как в воду, моя рука коснется зеркала коснется зеркала и оставит на нем исчезающий знак моей жизни» [5]), может восприниматься с одной стороны в смысле похожести героинь («Возможно это дочь, или они просто похожи» [5]), с другой как мистический символ судьбы, иллюзорности мира-театра («спектакль как жизнь»), истины и знания или причастности к сверхъестественным силам.

Нужно отметить, что те же переходы от реального к вымышленному в сознании героя использует и шведская писательница Сара Стридсберг.

Так, в процессе спектакля, мать Медеи «претерпевает трансформации: от матери к рассказчику, от рассказчика к доктору и обратно» [6], Медея разговаривает сама с собой как пациент и психиатр, в сознании её обыгрывается возможная смерть детей.

Обращение к категориям фантастического и мистического, нарушение границ реального, таким образом, в XX–XXI веке приобретает иной характер. Он складывается под влиянием тенденции к банализации и заключается в постепенном освобождении от магического смысла, демифологизации. Так, практически не используется авторами фантастический элемент при построении сюжетной линии, а если персонаж и наделяется магическими способностями, как у Л. Годе, то они не влияют на ход событий, а подчеркивают исключительность героя, формируют восприятие его образа. В большинстве же случаев наличие у героев сверхъестественных способностей сменяется их полным отсутствием, а образ мрачной и неистовой героини складывается уже не за счёт использования колдовства, а с помощью создания мистической атмосферы и использования символики. С этой целью выводятся на сцену физиологические подробности, создаются контрастные экспрессионистические декорации, возникает мотив родства с животными, формирующий соответствующее восприятие. Одним из приемов, используемых авторами XXI в. при создании образа героини, становится также переплетение отражаемых в потоке сознания реальности и вымысла, фантастических видений, позволяющее выразить её психологическое состояние. Так или иначе, все проявления упомянутых категорий, будь то наделение реальными магическими способностями, создание мистической атмосферы или описание воображаемых событий, акцентируют внимание на героине, являющейся в первую очередь неординарной личностью, а не колдуньей [7].

Список литературы

1. Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. 448 с.
2. Anouilh Jean Médée. Paris: La Table ronde, 1997. 91 s.
3. Gaudé L. Médée Kali. Paris: Magnard, 2012. 96 s.
4. Augé-Rabier C. Méduse à trois têtes: de la polyphonie au tragique Médée Kali de Laurent Gaudé // MuseMedusa Revue de littérature et d'art modernes. 2016 – Mode of access. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jessesword.com/sf/view/327> (дата обращения 30.06.2018)
5. Клименко В.А. Театр Медеи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm> (дата обращения 18.09.2018)
6. Rösing L. M. The poetry of exclusion in the writings of Sara Stridsberg // The history of Nordic women's literature. 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nordicwomensliterature.net/2014/12/01/the-poetry-of-exclusion-in-the-writings-of-sara-stridsberg/> (дата обращения 18.08.2018)

7. Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7), 2006. С. 105–110

NATIONAL INVARIANTS OF THE STORY OF MEDEA (C. WOLF, J. ANOUILH, L. GODET, V. KLIMENKO)

O.I. Savinykh

The article discusses the features of using fantastic and mystical elements by the authors of the XX – XXI centuries appealing to the plot of Medea. In this regard, the influence of the tendency to reduce the social and moral status of the heroes is marked. Such inclusions of the categories of the imaginary in the narration, like endowing the hero with magical abilities, creating a mystical, expressionistic atmosphere, describing the flow of consciousness of the hero, combining the reflection of the real and the fictional, are revealed in this paper. Based on the method of comparison, as well as the structural-descriptive method, the conclusion is that the frequency of the authors' appeal to the category of the fantastic and the significance of the category in general decreases.

Keywords: Jean Anouilh, Christa Wolf, Laurent Gaude, Vladimir Klimentko, banalization, magical abilities, mystical atmosphere.

2.10. МИФИЧЕСКОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ВОСТОЧНОЙ ГЕРМАНИИ НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ

© *Т.А. Шарыпина*

Рассматривается проблема трансформации жанровых доминант в поэтике произведений авторов ГДР (Анна Зегерс, Криста Вольф, Юрий Брезан) 70-х –90-х гг. На основе синхронического и диахронического анализа национального литературного сознания указанного периода делается вывод о том, что эпоха заставляет искать новые художественные средства воплощения и разрешения новых нравственных, философских и социальных конфликтов в литературном произведении. Это приводит к непривычному для литературы прошлого синтезу жанровых элементов, выражающемуся в рамках одного произведения в сочетании сюжетов и образов мифологии с элементами научной и социальной фантастики, что стимулирует прогностическую функцию подобных произведений.

Ключевые слова: литература ГДР, литература ФРГ, культурная политика, воссоединение, идентификация, ментальность миф, мифологизация интерпретация

Интеллектуальная наполненность произведения искусства – отличительная черта художественного сознания современности – приобретает особое значение в немецкой литературе. Полный трагических катаклизмов исторический путь Германии ушедшего столетия послужил своеобразным

катализатором развития философских тенденций в немецком искусстве новейшего времени. Не только конкретный жизненный материал, но и весь арсенал философских и этико-эстетических теорий, выработанных человечеством, используется в новейшей немецкой литературе для моделирования авторской концепции мира и места человека в нем.

Третьего октября 1990 года произошло событие, которого на протяжении сорока пяти лет ждали по обе стороны Берлинской стены, – Германия стала единой. Немцы вновь оказались «в общем доме». Долгожданное объединение принесло новые проблемы и поставило новые вопросы, по-разному оцениваемые в различных слоях общества объединенной Германии, прежде всего, в среде бывшей восточногерманской интеллигенции, вызвав к жизни такой психологический феномен, как «остальгия», порожденный чувством утраты привычных ценностей (солидарность, задушевность, общность) «Ossi» и теми психологическими и социальными проблемами, которые неизбежно возникли после эйфории быстрого воссоединения с «Wessi» [См. подробно: 1; 2]. В этом контексте проблема национальной идентичности приобрела новую злободневность, поскольку актуален стал вопрос о разнице в менталитете немцев разных поколений, а также о возможности согласия людей, долгое время разделенных Берлинской стеной. Писатели объединенной Германии в целом оказалась подготовлена к дискуссии о важнейшей национальной проблеме. На примере ряда прозаических произведений как писателей Восточной, так и Западной Германии (К. Вольф, Ю. Брезана, Г. Грасс, М. Вальзер, Бруссиг, Й. Шпаршу, У. Телькамп, Л. Зайлер, Ф.К. Делиус), сценических постановок, акций и проектов (Х. Мюллер, Б. Штраус, Ф. Браун) стали очевидны дезинтеграционные и интеграционные процессы в немецком обществе и культуре конца XX и текущего XXI столетий. Название повести Кристы Вольф «Что остаётся» («Was bleibt»), изданной в 1990, представляется нам символическим в названном социокультурном контексте, поскольку приводит на память стих из философского гимна Фридриха Гёльдерлина «Andenken»: «was bleibt aber, stiefen die Dichter» («...но то, что остаётся, устанавливают поэты») [3]. Фраза эта представляется провидческой, поскольку государство Германская Демократическая Республика перестало существовать на карте послевоенной Европы, а феномен литературы ГДР в силу своей эстетической значимости остался жить не только в памяти литературоведов.

Конец 60-х – начало 70-х годов XX века в литературе Восточной Германии характеризуется не просто интересом к культурному наследию прошлого, сколько стремлением активизировать заложенные в творениях прошлого нравственные ценности, использовать многозначность живущего в веках художественного образа в процессе философского самопо-

знания эпохи. Обращение к классике на рубеже 70-х годов связано с отказом от правил нормативности в освоении культурного прошлого. Произведения классики воспринимаются не как модель или образец, а как своеобразный «банк идей», плодотворно «работающий» в условиях современности. Этот процесс находит отражение в многочисленных интерпретациях, как самих произведений, так и отдельных сюжетных мотивов, образов, оригинальных театральных инсценировках. Проблемы освоения и интерпретации классического наследия, а также связанные с ними вопросы обогащения жанровых и стилистических форм, по сравнению с некоторой «аскетичностью» литературы 50-х – начала 60-х годов, поднимается А. Зегерс, И. Бобровским, К. Вольф, Ф. Фюманом. Это характерное для немецкой литературы явление, восходящее ещё к Лессингу, Гёте, Морицу, Шиллеру, закономерно переживает подъем в начале 70-х годов. Литература Восточной Германии этого периода как бы обретает новую функцию, очень точно названную Д. Шленшtedтом функцией «коллективного самосмысления», что позволяет ей чаще всего, используя различные формы иносказания и условности: сказочное, мифологическое, фантастическое начало, оперативно отражать актуальные и животрепещущие социальные и острые идеологические проблемы.

Кризис в культурной политике ГДР, начавшийся ещё в середине 50-х годов и ознаменовавшийся арестами деятелей литературы и искусства, а затем выездом многих из них в ФРГ, был спровоцирован, по замечанию А. А. Гугнина [5], несовместимостью саморазвития литературы и культуры с утилитарной и авторитарной государственной политикой в области искусства. «Биттерфельдский путь», утвержденный на I и II Конференциях в 1959 и 1964 году, в значительной степени обеднял назначение искусства в современном обществе, сводя функции литературы к просветительским, утилитарным целям. Создание кружков «пишущих рабочих» – дело само по себе благородное, однако, рекомендации писателям «закрепиться» на тех или иных промышленных и сельскохозяйственных предприятиях в целях написания романов о фабриках, заводах, сельскохозяйственных кооперативах, шли в разрез с исконно присущей литературе ведущей ролью в процессе самопознания общества, низводя творчество до уровня простого ремесленничества. Против подобного утилитаризма и обеднения задач искусства выступает М.В. Шульц, а накануне II Биттерфельдской конференции Ф.Фюман пишет «Письмо министру культуры» [6], в котором утверждает, что просветительские усилия писателей, способные, вероятно, пробудить в рабочих и крестьянах, первоначальный интерес к литературе, никоим образом не могут дать столь необходимого художественному творчеству «качества, качества и ещё раз качества». Новая волна полити-

зации искусства приходится на середину 60-х годов, когда в результате кампании «против либерализации и скептицизма» были подвергнуты жесткой критике С. Гейм, Х. Мюллер, В. Бройнинг и др., с поста главного редактора журнала «Нойе дойче литератур» был снят В. Йохо, из Союза писателей ГДР вышел Ф. Фюман.

«Письмо министру» Ф. Фюмана по сути предваряет широкое движение в литературе ГДР 70-х годов, характеризующееся более зрелым пониманием многообразия функций художественного творчества в общественном сознании, осознанием специфики художественной литературы. Это в свою очередь поставило на повестку дня вопрос о закономерности и правомерности многообразия писательских манер, о нерегламентированной циркулярами интенсивности творческих поисков, о границах условности и приёмах фантастики в художественном произведении. Дискуссии о романтизме, о сочетаемости реализма с приёмами условности и фантастики возникли ещё в середине 30-х годов в выступлениях и статьях, переписке Д. Лукача с А. Зегерс и Б. Брехтом, затем в 50-х–60-х годах такие известные писатели, как Б. Брехт, и. Р. Бехер, А. Зегерс, Г. Маурер подняли вопрос о необходимости многообразия в искусстве. Однако до начала 70-х годов позитивная роль наследия раннего философского романтизма, немецкого экспрессионизма, модернистских, а впоследствии и постмодернистских течений в философии и литературе XX века официальным литературоведением Восточной Германии отрицались. Следует, однако, отметить, что столь популярная в мировой литературе постмодернистская тенденция в своём чистом виде всё же не нашла на немецкой почве, в литературном сознании Германии существенного развития. Это связано, думается, прежде всего, с тем, что традиционно в немецкой литературе была сильна просветительская, в лучшем смысле этого слова, ориентация, философская и нравственная глубина, стремление приобщиться как к тайнам вселенского бытия, так и к своим истокам. Трагизм пути Германии в XX веке стимулировал эти тенденции. Однако наиболее талантливые авторы Германии (Ю. Брезан, К. Вольф, И. Моргнер, Ф. Фюман, Х. Мюллер, Ф. Браун и др.) творчески используют поэтологические стратегии постмодерна, расширяя смысловые горизонты своего творчества. Постановка в художественных произведениях острых нравственных, философских и социальных вопросов современности – одна из определяющих тенденций литературы Восточной Германии 70–80-х годов XX века. Писатели, как старшего поколения, так и младшего (А. Зегерс, К. Вольф, Ф. Фюман, Э. Штриттматтер, Х. Мюллер, Г. Кант, Ф. Браун и др.) зачастую оказывались в ситуации «на распутье». Современная реальность, усложняющаяся день ото дня, с трудом поддавалась осмыслению в категориях эстетическо-

го мышления. И если наука ещё может осмыслить такую реальность как систему, обладающую определенными законами, то для непосредственного человеческого восприятия зачастую мир предстаёт как абсурдный коллаж фрагментов. В поисках путеводной нити писатели, художники, деятели культуры начинают обращаться к историческим аналогиям, фантастике, «вековому опыту человечества» (Ф. Фюман), заложенному в мифах, прежде всего античных, трактуемых ими в духе гуманистических традиций Т. Манна [7]. Так появляются произведения К. Вольф (новелла «Опыт на себе» и повесть «Кассандра») роман Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» (1976), пьесы Х. Мюллера, П. Хакса, многочисленные «античные» новеллы Ф. Фюмана, его роман «Прометей. Битва титанов» (1974), «Сайенс Фикшен» (1981), радиопьеса «Тени» (1984) и сценарий балета «Кирка и Одиссей» (1984), романы И. Моргнер «Жизнь и приключения трубадуры Беатрисы» (1974) и «Аманда» (1983).

На развитие новых принципов изображения и изменение проблематики художественных произведений в литературе Восточной Германии также повлияли новые открытия в естествознании: успехи генетики и так называемой «генной инженерии». Однако увлечение наукой и подчас наукообразность повествования не лишает прозу этих авторов исконно присущей немецкой литературе философичности, склонности к обобщениям, углубленности в нравственно-философские проблемы. Приобщение к мифу усиливает интеллектуальные тенденции повествования, а использование приёмов научной и социальной фантастики даёт постановке традиционных вопросов новое направление, а также обнажает животрепещущие вопросы современности, которые привели государственность Восточной Германии к уже известному финалу. В поисках ёмких художественных средств немецкие писатели И. Бобровский, К. Вольф, Ю. Брезан, Ф. Фюман, И. Моргнер и др. обращаются к использованию приёмов условности, к формам подчеркнуто фантастическим, включающим гротеск, гиперболу, символику.

Одной из первых к подобным приёмам повествования и сочетанию фантастики и мифа в рамках одного произведения обращается Анна Зегерс в сборнике новелл «Странные встречи» («Sonderbare Begegnungen», 1972), воспринятым читающей публикой с некоторым изумлением. Предвидя это, в ноябре 1972 года писательница сообщает в письме Т.Л. Мотылёвой: «Я закончила три истории под названием «Странные встречи». Первую вы ведь знаете, это «Неземные», вторая из обыденной жизни и «почти» реалистична. Третья весьма странная – нечто вроде сказочной истории литературы. Воображаю, как у вас будут качать головами, какой будет шум и гром» [4, с. 376]. Иронические предположения сменяются в последующих

письмах серьёзной самохарактеристикой: «Да, иногда я пишу острополитические вещи, иногда культурно-политические, под влиянием опредёленной идеи, например – «Шиллер и Достоевский», – а иногда «Прогулку мёртвых девушек» [4, с. 376]. Анна Зегерс не оставила теоретических рассуждений по поводу сочетания современной мифологизации приёмов фантастического повествования в художественном произведении, однако в её письмах и интервью происходит невольное сближение этих категорий. В письме к В. Стеженскому от апреля 1972 года она замечает: «Читали вы мою новеллу «Предания о неземных пришельцах» в «Зинн унд форм»? Не думайте, что эта история возникла в век космонавтики, – я начала её много-много лет назад в поезде, по дороге в Москву. А потом я отложила тетрадку в сторону, как это часто со мной бывает». Далее следуют строки, посвященные произведению, на первый взгляд, никак не связанному с темой научной фантастики: «Пожалуйста, сообщите мне, что у вас получается очень хорошего. Конечно, я прочитала «Белый пароход» Айтматова. Это очень хорошо. Удивляюсь разнообразию откликов в критике. Такую вещь надо прочитать – и всё» [4, с. 370]. Подобное сближение возникает, конечно же, не случайно и служит показателем того, в каком русле развивается творческий поиск писателя. Рассуждения А. Зегерс о природе фантастического в искусстве напоминают почти аналогичные высказывания Р. Вагнера и Т. Манна о природе мифического: «Поставим вопрос: что такое действительность? Не только то, что можно потрогать руками и попробовать на вкус,- и фантазия, и мечты относятся к области реальности. Наша нынешняя, подлинная, осязаемая нами жизнь когда-то для кого-то была предметом догадок. Люди сухие и даже недобрые считали, что она – всего лишь мир мечтаний. А я думаю, что мечты могут быть неотъемлемой частью действительности. Если найти верный подход к ним, они расширяют литературу. Они раскрывают человека как изобретателя,- а таков он есть по своей природе,- и учат его уважать то, что изобрели другие люди» [4, с. 373]. Характерно, что одно из первых своих интервью К. Вольф взяла именно у А. Зегерс, ей же посвящены и многие литературоведческие эссе молодой писательницы. Особый интерес, как свидетельствуют публикации, у молодой тогда журналистки вызвали вопросы, связанные с отношением известной писательницы к классическому наследию прошлого, и тезис Зегерс о непрерывности гуманистических традиций в искусстве Германии, сформулированный ещё в 1935 году в речи на Парижском конгрессе в защиту культуры от фашистского варварства. Сборник новелл К. Вольф «Унтер-ден-Линден» («Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten»), носит во многом экспериментальный характер, в нем как бы нашли своё продолжение размышления Анны Зегерс о границах и воз-

возможностях реалистического метода в искусстве, отразившиеся в книге «Странные встречи».

Известно, что фантастическое – тот существенный элемент поэтики романтических произведений, который самым непосредственным образом выражает отношение автора к действительности. Фантастика романтического типа – оппозиция реальной действительности, уныло-усредненной «норме» повседневности. Именно это роднит фантастическую прозу Ю. Брезана, К. Вольф, И. Моргнер с фантастикой романтиков. Это касается цели, которой служит фантастика в произведениях названных писателей: познать и выразить с помощью ёмких образов глубинную сущность бытия. Из яркого созвездия романтиков немецкие писатели чаще всего обращаются к Гофману. Интерес к творчеству этого писателя обусловлен тем, что ирреальный план, характерный для произведений йенских романтиков, утрачивает в художественном мире Гофмана самодовлеющее значение. Дуализм, от которого страдают гофмановские герои, во многом обусловлен реальной действительностью, что вполне соответствует художественным задачам названных немецких писателей.

Вслед за Г. Уэллсом, Ю. Брезан, К. Вольф, И. Моргнер выдвигают на первый план в своих произведениях две темы: противоречивая роль науки в современном обществе и судьба человека как биологического вида. Эти темы развиваются не изолированно, но оказываются взаимообусловленными в таких произведениях. Как роман Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира»(1976), сборник новелл «Унтер-ден-Линден» (1974) К. Вольф, романов И. Моргнер «Жизнь и приключения трубадура Беатрисы» (1974) «Аманда. Бесовский роман» (1983). Названные произведения иллюстрируют мысль о том, что прогностическая, предупреждающая функция фантастики (хотя жанры названных произведений далеко не исчерпываются этим определением) связаны с растущей философичностью фантастической прозы. Это в свою очередь обусловлено такими особенностями произведений названных писателей, как связь социальной фантастики и актуализации традиций классического наследия прошлого, прежде всего мифологии. С другой стороны, социально-фантастические произведения К. Вольф, И. Моргнер, в которых на первый план выдвигаются проблемы женской эмансипации, её положительные и отрицательные последствия, испытывает на себе влияние такой гуманитарной науки, как социология, и могут быть отнесены к так называемой «женской прозе». И хотя сам термин является спорным, К. Вольф, много писавшая о противостоянии «женской» и «мужской» цивилизации, в интервью «Вопросам литературы» не скрывала своего отрицательного отношения к нему [8, с. 17]. Тем не менее, именно К. Вольф, И. Моргнер, Б. Райман первыми заговорили о

последствиях процесса женской эмансипации. Достаточно вспомнить Пен-тесилею и Кассандру из одноименной повести К. Вольф, Беатрису и Лау-ру-Пентесилею в романах И. Моргнер. В идейно-композиционной системе этих произведений названная проблема находит своеобразное преломле-ние в синтезе мифологических образов и сюжетов с принципами научно-фантастического повествования. Миф как «вечная истина, типическое, всечеловеческое, непреходящее, вневременное» (Т. Манн) [7, с. 175], как «обобщенный опыт человечества» (Ф. Фюман) [9, S. 181] и фантастика сближаются в силу общего для них тяготения к символичности, а также в силу того, что фантастика и миф тяготеют к одному принципу обобщения знаний о мире, который М.М.Бахтин назвал «древнейшим типом образно-го мышления» – гротескному типу образности [10].

Говоря о прогностической функции современной фантастики, следует вспомнить, что немецкие романтики, в частности Гофман, дали две основ-ные возможности преобразования действительности субъективной волей художника-творца. Это фантастика недостижимого гармонического идеала за пределами существующих форм действительности, ставшая очень быстро предметом романтической иронии. Вторая возможность – злая, гротескная деформация убогой, обыденной реальности. Эта тенденция продуктивно развивается в романах Ю. Брезана, произведениях К. Вольф, И. Моргнер. Если Гофман в своей художественной практике переосмыс-ливает новинку своей эпохи – механические автоматы, – отождествляя их с антиприродным началом, губящим мир гармонии и несущим бездухов-ность, то в произведениях Ю. Брезана и К. Вольф роль механического ав-томата исполняют люди – биологические автоматы, созданные в результа-те вмешательства учёных в генетику человека. Сборник новелл К. Вольф «Унтер-ден-Линден» («Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten», 1974) носит во многом экспериментальный характер, в нем как бы нашли своё продолжение размышления Анны Зегерс о границах и возможностях реалистического и фантастического начала в искусстве, от-разившиеся в книге «Странные встречи». В беседе с Г. Кауфманом К. Вольф так определяет место книги в творческих исканиях 70-х гг.: «<...> «Невероятность» этих историй, перенесение конфликт в сон, уто-пию, гротеск могут способствовать созданию эффекта очуждения по от-ношению к процессам, состояниям и стереотипам мышления, к которым мы настолько привыкли, что они не бросаются нам в глаза и не мешают. Но они должны нам мешать – это я говорю в уверенности, что мы можем изменить то, что нам мешает» [8, с. 18]. Особый интерес вызывает не-большая новелла «Опыт на себе. Размышления к протоколу одного экспе-римента» («Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll») [11, S. 97–133] . В

этом произведении, как в фокусе, собраны центральные проблемы творчества писательницы: актуализация многозначности мифа в литературе XX века, вопросы нравственной ответственности учёных за свои открытия и эксперименты, проблемы женской эмансипации, вернее, последствия этого процесса. Сюжет новеллы в некоторой степени фантастичен (сказалось удивительное предвидение писателя в области биологических экспериментов): при помощи биологического препарата женщина безболезненно и вполне удачно превращается в мужчину. К такому «опыту на себе» героиню привела бесцельность существования и поиски счастья. Фантастическому сюжету, поданному в виде иронически-скептического дневника-отчёта «подопытной», придаётся злободневный морально-этический смысл: можно провозгласить формальное равенство в правах между мужчиной и женщиной, но как достичь реальной гармонии и справедливости, счастья? К.Вольф создаёт вольную интерпретацию мифа о слепом прорицателе Тиресии. По одной из версий, он был превращён в качестве наказания за оскорбление священных змей в женщину, и лишь по милости богов был вновь превращён в мужчину. Впоследствии Тиресий выступает судьёй в споре Зевса Геры. К. Вольф несколько видоизменяет предмет спора. Рассуждение идёт о том, кто счастливее на свете – мужчина или женщина. По мифу, Тиресий признаёт женщину счастливее, за что и был ослеплен оскорбленной Герой и награжден Зевсом даром предвидения. Миф используется в новелле дважды: эксперимент над героиней – как бы превращение Тиресия «наизнанку». В новелле используется и прямой пересказ античного сюжета. Вывод из беседы о Тиресии вкладывается в уста наивной Беаты: «Но как же, Тиресий ведь солгал...» В этом же произведении писательница обращается к приёму мифологизации, использует многозначность античных образов. Мотив превращения – один из излюбленных в мировой литературе, начиная со времён Овидия. В его «Метаморфозах» есть сюжет о счастливом превращении женщины в мужчину (миф об Ифигее и Ианте). К.Вольф придаёт этому мотиву иной смысл: стоит ли превращать женщин в мужчин, чтобы достичь гармонии и счастья? Эксперимент не состоялся. Сознание человека, духовный, эмоциональный опыт – то, что составляет индивидуальность и неповторимость личности, – изменить невозможно, не разрушив личности. Фиаско потерпела не только участница эксперимента, но и профессор – автор эксперимента, задумавший таким образом осчастливить человечество. Дочь профессора, подобно гофмановскому Натанаэлю, влюбляется в биологический автомат – Иначека, игнорируя природу и естественные человеческие взаимоотношения. Мир биологических автоматов губит естественность и человечность. Вопрос об ответственности учёного за последствия своего открытия – центральный в

романе-дилогии Ю. Брезана о сорбском фольклорном герое Крабате, первый том которой «Крабат, или Преображение мира» [12] (Brëzan J. «Krabat oder Die Verwandlung der Welt», 1976) выходит почти одновременно с новеллами К.Вольф. В конце произведения герой также приходит к выводу, что человечество спасут не формулы, а оно само на пути нравственного и социального совершенствования, отказавшись от насилия над природой как таковой и личностью человека как частицей мироздания. Брезан развивает тему нравственной ответственности учёного за свои открытия как гарантии на пути научного прогресса, поднятую ещё Бертольтом Брехтом во второй редакции «Жизни Галилея» и столь актуальную сейчас. Откликаясь на самые животрепещущие вопросы современности, Ю. Брезан используя мудрость мифа и противоречивость опытов генетиков, приходит к тем же выводам, как и К. Вольф. В аллегорической форме Ю. Брезан сформулировал их в притче о людях, живущих на болоте и вынужденных пить гнилую воду и видеть себя такими, какими их отражает грязная вода («Geschichten vom Wasser», 1988). Для того, чтобы спасти этих людей, совершенно не обязательно менять их генетическую природу, достаточно осушить болото и очистить питающие его источники от грязи. Во втором романе дилогии о Крабате «Крабат, или Сохранение мира» («Krabat oder Die Bewahrung der Welt», 1993) [13] эта притча актуализируется в финале произведения, когда, отчаявшись вразумить погрязшее в неразумии, лени, грехах и взаимных обидах человечество, губящее в войнах, социальном и идеологическом противостоянии не только себя, но и самоё природу, среду обитания, Крабат начинает новый – «экологический» подвиг, пытаясь, принося воду к иссякшим источникам, оживить пересохшую, питаемую ими реку в сложной образной системе романа символизирующую реку жизни. Деяние невозможное с точки зрения обыденного смысла, но в художественной системе мифологической эпопеи Брезана, как и в нравственно-этических воззрениях писателя эпохи объединения Германии «Nichts ist unmöglich» – «Нет ничего невозможного». И в своём немислимом деянии по очищению и оживлению природы Крабат рассчитывает на помощь своего вечного от начала времён антагониста – Вольфа Райсенберга, смертельной схваткой с которым заканчивалась первая часть дилогии в мифологическом времени романа. В этом по сути проявление новой идейной насыщенности произведения и нового жизненного опыта писателя, закончившего книгу о Крабате, спустя двадцать лет после её начала и через несколько лет после объединения Германии. Всем содержанием своего романа писатель призывает своих соотечественников отбросить заезженные пропагандистские лозунги и стереотипы и с точки зрения разума оценить трагизм истории Германии. Не бескомпромиссная борьба антагани-

стов, их двойников и потомков и полное преобразование мира, по убеждению умудренного жизненным опытом и примерами мировой истории писателя, а бережное его сохранение поможет человеку сберечь жизнь и справедливость на земле и на своей большой и малой родине. Такое завещание оставляет Ю. Брезан своим соотечественникам: несмотря на то, что ценностная картина бывших жителей ГДР («Ossi») и ФРГ («Wessi») после объединения оказалась разной. Для Ю. Брезана это не является катастрофой: немецкая идентичность, с его точки зрения, – это совокупность складывавшихся на протяжении хода истории противоположных ценностей и мировоззрений. Такая немецкая черта, которая характеризуется выражением «In Ordnung», подразумевает, что во всём должен быть порядок, и вопрос самоосознания в контексте мировой истории не становится исключением. В этом заключается глубинный смысл диалогии и убеждение Ю. Брезана, выработанное на примере своей малой родины (лужицких сорбов) в том, что его соплеменники сумели во все эпохи сохранить свою самобытность, потому что народная мудрость заставляла их за тысячелетнюю историю следовать простому правилу: «не стремиться к трагическим вершина, а всегда искать дорогу, чтобы обойти катастрофу» [14, S. 30], т.е. всегда искать разумный компромисс. Без этого взаимопонимания жизнь Ossi и Wessi в новом немецком «общем доме» невозможна.

Анализ названных выше тенденций в литературе Восточной Германии позволяет сделать вывод что, рассмотренные выше произведения ярко иллюстрируют мысль о том, что прогностическая, предупреждающая функция фантастики (хотя жанры названных произведений далеко не исчерпываются этим определением) была обусловлена во многом синтезом мифологических образов и сюжетов с принципами научно-фантастического повествования, органично включавшего, как элементы традиционного мифа, так и современного мифотворчества. Это во многом и способствовало словесности Восточной Германии обрести функцию «коллективного самоосмысления» и остаться яркой страницей в истории мировой литературы.

Список литературы

1. Потёмина М. «Осталгия» в литературе объединенной Германии // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта. 2007. № 6. С. 237–249.
2. Шарыпина Т.А., Кудрявцева Т.В. К проблеме изучения немецкой идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2–2. С. 296–303.
3. Вольф К. От первого лица. Несостоявшиеся романы. Фрнкфуртские лекции. М.: Прогресс, 1990. 415 с.

4. Мотылёва Т.Л. Анна Зегерс. Личность и творчество. М.: Худож. лит., 1984. 399 с.
5. Гугнин А.А. Современная литература ГДР. М.: Высшая школа, 1987. 108 с.
6. Fühmann F. Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981. Rostock : Hinstorff - Verlag, 1983. 528 S.
7. Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. 683 с.
8. Вольф К. Исследовать суть человеческого бытия // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 152–173.
9. Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag // Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock, 1975. 223 S.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож.лит, 1990. 583 с.
11. Wolf Ch. Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll // Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten). Brl-Weimar: Aufbau-Verlag. 134 S. S. 97–133.
12. Брезан Ю. Крабат, или Преображение мира // Брезан Юрий. Избранное. Москва: Радуга, 1987. 510 с.
13. Brëzan J. Krabat oder Die Bewahrung der Welt. Bautzen: Domowina-Verlag, 2010. 271 S.
14. Brëzan J. Ansichten und Einsichten. Reden, Aufsätze und andere Nebenarbeiten. Berlin:Neues Leben, 1989. 315 S.

THE MYTHICAL AND FANTASTIC IN THE LITERATURE OF EAST GERMANY AT THE TURN OF EPOCHS

T.A. Sharypina

The article deals with the problem of transformation of genre dominants in the poetics of the works of the GDR authors (Anna Seghers, Christa Wolf, Jurij Brëzan) of the 1970s–90s. On the basis of synchronic and diachronic analysis of the national literary consciousness of this period, the conclusion, that the era makes us look for new artistic means of implementation and resolution of new moral, philosophical and social conflicts in the literary work, is made. This leads to an unusual for the literature of the past synthesis of genre elements, expressed in a single work in combination of subjects and images of mythology with elements of scientific and social fiction, which stimulates the prognostic function of such works.

Keywords: literature of the GDR, literature of the FRG, cultural politics, reunification, identification, mentality, interpretation, myth, mythologization.

ГЛАВА 3

КАТЕГОРИИ МИСТИЧЕСКОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ XX–XXI ВВ.

3.1. НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ В РОМАНЕ АЙН РЭНД «АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ» В КОНТЕКСТЕ РЕНЕССАНСНОГО ТИПА МЫШЛЕНИЯ

© *А.В. Григоровская*

Раздел посвящен анализу научно-фантастических изобретений в романе Айн Рэнд «Атлант расправил плечи». Избранный контекст (ренессансный тип мышления) обусловлен историческими корнями писательницы: Алиса Розенбаум родилась и выросла в России, обучалась в Петроградском государственном университете. Цель работы – установить роль научно-фантастических изобретений в романе в контексте ренессансного типа мышления, который сформировался в творчестве писательницы под влиянием ее учителей (Ф.Ф. Зелинского, Н.О. Лосского и др.). В ходе анализа делается вывод о том, что такие научно-фантастические изобретения, как риарден-металл и вечный двигатель служат для характеристики нового типа человека в романе. Отношение к изобретательству у героев романа Айн Рэнд сближается с подходом к творчеству у ренессансных мыслителей («обожествление» человека в процессе преобразования природы). Методы, используемые в исследовании: типологический, сравнительно-исторический, биографический.

Ключевые слова: Айн Рэнд, научно-фантастические изобретения, «Атлант расправил плечи», Ренессанс, Возрождение, ренессансный тип мышления.

Роль научно-фантастических элементов в структуре романа Айн Рэнд исследует в своей диссертации К. Мирасова, отмечая: «Обусловлено это [обращение Айн Рэнд к научной фантастике – *А.Г.*], в целом, местом, которое разум занимает в предельно материалистической, атеистической философии объективизма А. Рэнд» [1, с. 82]. Думается, что ключевым в данном утверждении является указание на «предельно материалистическую» позицию Рэнд, так как все дальнейшие рассуждения автора вытекают именно из него. Мнение об Айн Рэнд, которая – подчеркнем это – является в первую очередь самобытным философом, последователей которой особенно много в США (но и в России они тоже есть), как об атеистке и

материалистке (кстати, эти два слова – уже не синонимы в философской науке) распространено именно в России. Однако в США существует целая школа, которая рассматривает философию объективизма совершенно в ином ключе, и понять правильно романы Рэнд не представляется возможным без обращения к источникам данной школы.

Часто объективизм ошибочно отождествляют с материализмом и иными его разновидностями – социал-дарвинизмом Г.Спенсера и др. Однако сама Рэнд отмечала, что материализм, так же как и чистый идеализм, отрицает базовую аксиому объективизма – ключевую роль разума в функционировании человека [2]. Оба так или иначе базируются на дуализме «тело-сознание» или «тело-дух», а философия объективизма стремится к преодолению любого дуализма.

Говоря об истоках философии объективизма, часто забывают о том, что Айн Рэнд родилась и выросла в России. К изучению влияния русских корней Айн Рэнд на ее философию и творчество обращаются такие американские исследователи, как С.М. Sciabarra, В.С. Rosenthal, А. Weinacht [3–5]. Эта тема становится все более актуальной, так как открывает новые грани творчества «типично американской», по мнению многих исследователей, писательницы. В частности, крайне важным предстает изучение взаимодействия культурного наследия Серебряного века и творчества Айн Рэнд.

Как известно, период, именуемый «Серебряный век русской культуры», ознаменовался особым интересом к эпохе античности. В России даже был основан и функционировал так называемый «Союз Третьего Возрождения», ныне практически забытый, однако по-прежнему имеющий своих последователей (имеется в виду проект *JanusAcademy*, активно продвигаемый Натэллой Сперанской). Руководителем Союза Третьего Возрождения был Ф.Ф. Зелинский, известный ученый, идеализировавший в своих работах наследие античности. Зелинский, по данным С.М. Sciabarra [3], был одним из преподавателей на курсе Айн Рэнд (годы ее обучения в Петроградском государственном университете – 1921–1924).

Основной идеей Союза Третьего Возрождения, их «культурной платформой» была мысль о том, что Россия должна стать средоточием нового Ренессанса – третьего по счету в мире. Ключевой идеей романского и германского возрождений была идея возвращения к эллинистическим ценностям. Центральной она осталась и в славянском возрождении (Сперанская также называет Серебряный век «проторенессансом» [6]). Не останавливаясь подробно на деятельности Союза Третьего Возрождения, отметим, что Айн Рэнд могла быть знакома с их деятельностью, на что указывают схожесть черт поэтики ее романов с основными культурными постулатами

русских символистов (многие из которых – А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов – состояли в Союзе)¹.

Сама Рэнд недвусмысленно выражала свое отношение к эпохе Ренессанса (имеется в виду итальянское Возрождение, с которым, как правило, и ассоциируется данная эпоха) в статье *For The New Intellectual* (1961), называя Ренессанс расцветом человеческой мысли [8], после которого следуют времена тотальных заблуждений в области философии. Думается, данного факта достаточно, чтобы задуматься о причинах такой оценки и попытаться найти доказательства влияния ренессансной культуры на Айн Рэнд в художественных текстах самой писательницы.

Анализ научно-фантастических элементов в наиболее программном произведении писательницы «Атлант расправил плечи» (*Atlas Shrugged*, 1957), на котором мы сосредотачиваемся в рамках данной статьи, непосредственным образом связан с обозначенной целью. Имеются в виду научно-фантастические изобретения, фигурирующие в тексте романа и имеющие большое значение для понимания типа личности, который формирует в своей философии Рэнд. Если очень кратко обозначить, что это за личность, то наиболее ёмким окажется выражение, принадлежащее самой писательнице – *integrated man*, человек целостный [8]. Его основные черты:

1. Мысли, слова и действия такого человека совпадают.
2. Это человек цели и действия.
3. В нем нет противоречий – ни внешних, ни внутренних.

Научно-фантастические изобретения в романе играют не последнюю роль в характеристике такого типа человека. Одно из самых известных – *риарден-металл*, сталь нового образца, вокруг которой разворачивается большая часть перипетий сюжета в романе. Одни из самых поэтических строчек текста принадлежат описанию первой плавки риарден-металла: «Прорыв жидкого металла на волю казался подобием наступившего вдруг утра для людей, стоявших у жерла печи. Хлынувший раскаленный добела поток металла светился чистым, солнечным огнем <...> Длинная белая полоса напоминала атлас и празднично блестела. Она покорно текла из глиняного устья между двумя хрупкими берегами. А потом падала на двадцать футов вниз, в ковш, вмещавший две сотни тонн металла» [9, с. 38]. Сравнение творения человеческих рук с образами природы (образы утра и реки отчетливо «читаются» в данном описании) очень органично именно в контексте ренессансного типа мышления. Так, исследователь эстетики ренессансной культуры Баткин отмечает, что человек в культуре Ренессанса подобен богу, творящему природу, только человек творит окружающее его пространство. Он ссылается на Марсилио Фичино, итальянского

философа-гуманиста, который отмечает, что в человеке есть «внутренний творец», а «человеческие искусства творят из себя (*per seipsas*), как и сама природа, словно мы не слуги природы, а соперники» [10, с. 41]. Благоговение Рэнд перед таким «непоэтичным» процессом, как плавка металла, вполне объяснимо с точки зрения ренессансного мышления. Баткин отмечает: «Шерстоткацкое и шелкодельское ремесла оказываются в перечне рядом с живописью или строительством...» [10, с. 41]. А все потому, что человек – это некое универсальное существо, постоянно колеблющееся между Богом и животным: его устремление к божественному должно иметь земной оттенок. Об этом же говорит и Айн Рэнд, характеризуя своего главного «целостного человека» – Джона Голта: «He will be an *integrated man*, that is: a thinker who is a man of action» [8, с. 51].

Творец металла, Хэнк Риарден, наблюдавший за процессом плавки, описан Рэнд в характерной для нее манере «скульптурного» портрета (лучшие ее герои напоминают скорее античные статуи, чем людей): «Высокий и стройный, он всегда превосходил ростом окружающих. Лицо его состояло из выступающих скул и нескольких резких морщин, оставленных, однако, не старостью» [9, с. 39]. Стремление Риардена разработать новый металл – следствие страсти «целостного человека» к «преобразованию земли». Последняя фраза взята из эссе Айн Рэнд «Этика объективизма» (*The Objectivist Ethics*, 1964): человек, говорит она, должен быть предан «цели преобразования земли по образу своих ценностей» [11, с. 31]. По логике ренессансного мышления, *homo universalis* – это человек, создающий вокруг себя разнообразие (*varietas*). Мысль о «доработке» природы звучит у Джанотто Манетти, который формулирует мысль о том, что природа достается человеку от творца для дальнейшего ее усовершенствования.

Следующее весьма любопытное научно-фантастическое изобретение в романе – это так называемый **мотор нового образца** (а если совсем прямо – вечный двигатель). Идея вечного двигателя привлекала особое внимание мыслителей Ренессанса. Поскольку, как мы уже отметили, ренессансный тип мышления был насквозь пронизан ощущением единства с окружающим человека мирозданием и стремлением подражать в своем творчестве природе, вечный двигатель был идеальной задачей для изобретателя. Вечное движение пронизывает природу: это течение реки, движения планет, циклы рождения и смерти. Создатель вечного двигателя в этом смысле уподобится творцу природы, что созвучно ренессансной идее об «обожествлении» человека.

В романе Айн Рэнд вечный двигатель оказывается погребенным среди никому не нужного мусора на пустыре – всего, что осталось от завода

«Двадцатый век». Название завода не случайно: бесплодная земля, полная обломков – это олицетворение двадцатого века, образ которого у Айн Рэнд похож на кладбище: «На гребне далекого холма, на фоне неба, подобный кресту над огромной могилой стоял покосившийся телеграфный столб» [9, с. 357]. И там-то, среди «пакет[ов] из-под попкорна, бутылк[и] из-под виски, журнал[а], издававш[егося] какой-то сектой» [9, с. 363], Дагни Таггерт и обнаруживает свою находку – обломок чужой эпохи. Она говорит Хэнку: «Сначала я заметила катушку, потому что видела похожие чертежи, не точь-в-точь, но что-то подобное...много лет назад, когда еще училась в колледже...старая книга, в ней было написано, что от идеи этой отказались...отказались давным-давно... В той книге говорилось, что одно время идея эта разрабатывалась, люди потратили годы на эксперименты, но так и не сумели решить задачу и в итоге сдались» [9, с. 364]. Очевидна здесь аллюзия на ренессансных мыслителей – в частности, на Леонардо да Винчи, который разрабатывал проект вечного двигателя. Известно, что да Винчи в конце концов отверг саму возможность подобной конструкции, однако многие его чертежи так и не были воплощены в реальность при его жизни.

В романе идея вечного двигателя выступает как особая форма мессианства: «Перед нами величайшая революция в энергетике после изобретения двигателя внутреннего сгорания – нет, нечто большее! Этот двигатель уничтожит остальные – сделает возможным абсолютно все» [9, с. 365]. Дагни описывает последствия внедрения этого изобретения: исчезновение старых способов получения энергии, абсолютное, полное, всеобщее благоденствие: «Этот двигатель мог бы привести в движение всю страну, вдохнуть в нее огонь» [9, с. 366]. Но двигателя, увы, нет, он растащен на куски толпой, не оценившей его возможностей, а ум, способный его создать вновь по обрывкам, «рожда[е]тся раз в столетие» [9, с. 366].

В романе изобретение вечного двигателя является свершившимся фактом: на его основе построена и функционирует электростанция в долине Голта. Само сооружение имеет у Айн Рэнд сравнение с древним храмом (метафора, нередкая для ее произведений), попасть в который можно лишь каким-то замысловатым образом; исходя из текста, не совсем понятно, каким именно. Сначала Джон Голт сообщает, что дверь «не поддается никакой физической силе. Открывается она только мыслью» [12, с. 43]. Затем он говорит: «Но поймите же, наконец, самое главное – и секрет двигателя откроется вам, как и... – голос его впервые прервался ... – как и все другие секреты, которые вы захотите узнать» [12, с. 43]. Что имеет в виду Голт? Он зачитывает девиз разумного эгоизма, начертанный над входом в электростанцию, но зачитывает с особой интонацией, «будто снова давая клят-

ву» [12, с. 43]. Затем он резюмирует, что верит в то, что Дагни не произнесет этих слов, пока не вложит в них особого смысла, который вложил Голт.

Описанная выше ситуация из романа напоминает нам легенду о Шамбале, вход в которую сокрыт от глаз посторонних. Конечно, слова Голта о том, что это всего лишь «акустический замок», служат необходимым для научно-фантастического текста объяснением, однако, как мы видим, текст романа скрывает намного больше, чем можно представить на первый взгляд. Ренессанс был проникнут магией, которая парадоксальным образом совмещалась с великими научными открытиями. Так, Д.С. Гусман отмечает: «Магия позволяет ученому не быть просто пассивным наблюдателем, она дает возможность действовать, активно постигать Природу, сотрудничать с ней, не преступать ее законы, а следовать им, вникая в их суть, в эту движущую силу, поддерживающую вечную жизнь Вселенной» [13]. Именно в этом смысл изобретения Джона Голта – поддерживать жизнь во Вселенной. Айн Рэнд неоднократно подчеркивала «витальную» установку своего творчества (так называемую идею «благожелательности Вселенной»), поэтому неудивительна фраза из романа: «Но Дагни понимала и то, что двигатели, заводы и поезда не самоцель, их единственное назначение – дарить человеку радость, и они этому служат. Она не уставала восхищаться достижением человека, породившего новую энергию, представлявшего себе землю местом радости, а не губительного, самоубийственного труда, но знавшего, что разумный труд по достижению этого счастья становится целью, мотивом и смыслом жизни» [12, с. 42].

Отсюда мы можем ответить на главный вопрос: *для чего* изобретают герои романов Рэнд? Собственно, для того же, для чего творили лучшие умы эпохи Возрождения – для развития человека. Ее герои подчеркивают, что их изобретения дают человечеству бесценный ресурс – время. И смысл знания, в конечном счете, заключается в нем же самом. Эллис Уайэтт, изобретатель особого способа добычи нефти в романе, говорит об этом так: «Расти, расширяться должно все живое. Оно не может застыть. Нужно либо расти, либо сгнуться» [12, с. 32]. Уайэтт указывает на стебель растения, «искореженный непосильной борьбой», но все же стремящийся к солнцу: так и человек, как и природа вокруг него, должен стремиться все выше и выше. Такое своеобразное соревнование с природой – главнейший признак ренессансного мышления, и герои-творцы Айн Рэнд очевидно следуют его логике.

Примечания

1. Нелишним будет в связи с этим упомянуть о том, что Айн Рэнд называла А. Блока своим любимым поэтом [7].

Список литературы

1. Мирасова К. Н. Романное творчество Айн Рэнд в контексте массовой литературы США: Дисс... к. фил. н. Казань: КФУ. 178 с.

2. Пейкофф Л. Объективизм: философия Айн Рэнд. М.: Астрель, Полиграфиздат, 2012. 575 с.

3. Sciabarra C.M. Ayn Rand. The Russian Radical. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013. 477 p.

4. Rosenthal B.G. The Russian Subtext of «Atlas Shrugged» and «The Fountainhead» // The Journal of Ayn Rand Studies. 2004. No. 1. Vol.6. Pp. 195–225.

5. Weinacht A. Russian egoism goes to America? A case for a connection between Ayn Rand and the Shestidesiatniki // Journal of Ayn Rand Studies. 2017. No. 1. Vol. 17. Pp. 1–27.

6. Сперанская Н. Русская античность // Сигма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://syg.ma/@natella-speranskaja/rusaskaia-antichnost> (дата обращения: 05.10.2018).

7. Рэнд А. «This Is John Galt Speaking» // A.Rand. For the New Intellectual. New York: Random House Inc., 1961. Pp. 94–159.

8. Rand A. For The New Intellectual // A.Rand. For the New Intellectual. New York: Random House Inc., 1961. Pp. 7–48.

9. Рэнд А. Атлант расправил плечи: В 3 ч. Ч. 1. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. 436 с.

10. Баткин А. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. 417 с.

11. Рэнд А. Этика объективизма // А. Рэнд. Добродетель эгоизма. М.: Альпина Паблишер, 2015. С. 13–42.

12. Рэнд А. Атлант расправил плечи: В 3 ч. Ч. 3. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. 538 с.

13. Гусман Д.С. Магия и алхимия эпохи Возрождения // Х.А. Ливрага. Сокровенный смысл жизни: В 2 т. Т. 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/84254> (дата обращения: 05.10.2018).

THE SCIENCE FICTION INVENTIONS IN AYN RAND'S NOVEL ATLAS SHRUGGED IN THE CONTEXT OF RENAISSANCE TYPE OF MINDSET

A.V. Grigorovskaya

The article is devoted to the analysis of science fiction inventions in Ayn Rand's novel «Atlas Shrugged». The context (Renaissance type of mindset) is caused by the writer's historical roots: Alissa Rosenbaum was born and brought up in Russia, educated at the Petrograd State University. The purpose of the survey is to establish the role of

science fiction inventions in the novel in the context of the Renaissance type of mindset that was formed at the writer's work by the influence of her teachers (F.F.Zelinsky, N.O.Lossky etc.). The conclusion that such science fiction inventions as *rearden-metal* and the *perpetuum mobile* are formed the characteristics of new human type in the novel is done at the process of analysis. The attitude to the process of invitation that Ayn Rand's novel protagonists have is close to the approach to the creation of the Renaissance thinkers («deification» of the human at the process of transformation of nature). The methods used in the research are typological, comparative-historical, biographical.

Keywords: Ayn Rand, science fiction inventions, Atlas Shrugged, Renaissance, the Renaissance type of mindset.

3.2. НОВЕЙШАЯ ИСПАНСКАЯ ПРОЗА: В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

© Л.Г. Хорева

Цель данного раздела – обратить внимание на новейшую испанскую прозу, ее образы, мотивы и сюжетные ходы, повторяемость которых в произведениях ведущих испанских писателей заставляет вспомнить о стереотипах мышления – основе художественного кода каждой отдельно взятой культуры. Для достижения цели были использованы компонентный и сопоставительный методы. Материалом для исследования послужили романы Карлоса Руиса Сафона, Феликса Пальмы, Эдуардо Мендосы, Артуро Переса-Реверте. Книги вышеназванных авторов уверенно занимают первые строчки продаж в книжных магазинах и пользуются большим успехом у читателей. Подобная популярность объяснима тем, что авторы разрабатывают сюжеты, отвечающие ожиданиям читателей. По итогам исследования автор статьи приходит к выводу, что краеугольным камнем испанской культуры является тяга к мистике и к событиям исторического прошлого, соединение которых образует национальный код испаноязычной культуры.

Ключевые слова: испанская новейшая проза, Карлос Руис Сафон, Феликс Пальма, Эдуардо Мендоса, Артуро Перес-Реверте, мистика, испанская картина мира.

Рубеж XX–XXI вв. в Испании отмечен повышенным интересом к проблеме поиска национальной идентичности в рамках европейского социокультурного пространства. Испанские культура и литература акцентируют внимание на испанском видении мира, отличном от французского и немецкого, продолжая, тем самым, на новом историческом витке давний спор о путях развития испанской культуры: должна ли Испания следовать общеевропейскому пути развития или у нее свой собственный путь, predetermined исторической миссией испанского этноса. Отголоском этого спора является новейшая испанская проза, художественно перерабатывающая национальные стереотипы мышления.

Новейшая испанская проза представлена сегодня рядом авторов, среди которых выделяются имена Артуро Переса-Реверте [1], Карлоса Руиса Са-

фона [2], Эдуардо Мендосы [3], Феликса Пальмы [4], книги которых уверенно вошли в категорию бестселлеров не только в Испании, но и в других странах.

Исследователи испанской литературы неоднократно отмечали схожие мотивы в целом ряде произведений крупнейших писателей. Говорить о простом эпигонстве и некорректном заимствовании в данном случае не приходится. Все вышеперечисленные писатели самобытны, индивидуальны, каждый из них по праву занимает свою собственную нишу в испанской литературе.

Тем не менее, есть общий знаменатель, который объединяет творчество всех авторов: взгляд, обращенный в прошлое (далекое или относительно недавнее), детективный жанр, мистическое начало. Рассмотрим более подробно.

Романы Артуро Переса-Реверте и Карлоса Руиса Сафона критики единогласно относят к жанру интеллектуального и мистического детектива. Мы склонны согласиться с этим утверждением. Детектив как полицейский роман в Испании долгое время не приживался. Виной тому были исторические реалии. XX век в европейской литературе был отмечен расцветом этого жанра, но только не в Испании, где длительное время литература была под жестким контролем государства. Даже после падения франкистского режима детектив не получил развития, но исключительно потому, что одним из героев романа должен был быть полицейский. Но ненависть к полиции, скомпрометировавшей себя в ходе репрессий против населения, была так велика, что представить на страницах романа положительный образ полицейского было в принципе невозможно. В романах Артуро Переса-Реверте и Карлоса Руиса Сафона еще видны отголоски ненависти к полиции, особенно в романе Карлоса Руиса Сафона, но испанские авторы нашли выход из положения, представив детективную интригу как загадку древней рукописи, картины или старинной церкви, которые скрывают ключ к разгадке жестоких преступлений, происходящих в наши дни. Оба писателя часто обращаются к миру букинистов, к миру таинственных книг и вещей в целом, определяющих жизнь людей. В романе «Фламандская доска» Артуро Перес-Реверте поручает персонажам расследовать преступление XV столетия, разгадав загадку старой картины. Фантастическими и мистическими красками окрашена история затерянного корабля, история Танжер, история Коя, отлученного от моря. Серия книг про капитана Ала-тристе и романы «Учитель фехтования», «Корсары Леванта», «Добрые люди», «Фалько» того же автора отсылают читателей соответственно в XVII, XIX, XX века, к царящим в то время традициям и историям.

Карлос Руис Сафон, получивший прозвище испанского Михаила Булгакова, сталкивает своих персонажей с неведомыми силами. Подобно булгаковскому Мастеру, Давид Мартин – герой романа «Игра ангела» – после провала своего дебютного произведения, получает заманчивое предложение от таинственного незнакомца написать книгу, которой еще не было и, по сути, создать новую религию. Мистика, переплетающаяся с фантастикой, детективный сюжет, высокая и трагическая любовь становятся визитной карточкой всех романов Карлоса Руиса Сафона.

Такой же верой в существование сверхъестественных сил, с которыми связан и способен общаться человек, проникнуты романы Феликса Пальмы и Эдуардо Мендосы.

Феликс Пальма – автор викторианской трилогии «Карты времени», «Карты неба», «Карты хаоса» – сегодня более известен как писатель – фантаст. Действие в его книгах отнесено к началу XX века, место действия – викторианская Англия. Несмотря на то, что все герои являются англичанами, Феликс Пальма в полной мере демонстрирует испанский национальный менталитет. Рассуждая об изобретении машины времени, герои романа «Карта времени» приходят к парадоксальному выводу: машина времени – это не набор шурупов и гаек, это вообще не механизм, машина времени – это магия. Только с помощью магии люди смогут рассекать пространство и перемещаться из прошлого в настоящее и будущее. Вложив в уста своего персонажа Гиллиама Мюррея рассказ об открытии уникального способа путешествия, Феликс Пальма вступает в заочную дискуссию с английским журналистом Джереми Паксманом [5]. Последний, решив выявить национальный код культуры англичан, в течение нескольких лет задавал своим читателям вопросы. Проанализировав полученные ответы, Дж. Паксман приходит к выводу, что национальный код каждого этноса обусловлен географическим положением страны, где данный этнос проживает. Все островные нации обладают рядом схожих черт, качественно отличающихся от континентальных этносов. Феликс Пальма устами своего персонажа доказывает, что основе национального кода любого этноса лежит его история и социально-культурные реалии. Показательной является восьмая глава из романа [4], где речь идет о поиске способа путешествия в пространстве. Рассказ о тростниковых людях, магическим образом открывающих вход в другие миры, можно прочесть как историю покорения испанцами латиноамериканского континента: первый путешественник Оливер Трамеквэн, подобно первому поколению конкистадоров, жаждет открытий, но увиденное настолько превосходит его ожидания, что он сходит с ума. Вторая экспедиция в лице Остина и Кауфмана напоминает уже по-

следующие поколения конкистадоров, отправившихся на новый континент за богатством и не гнушающихся ничем для достижения своей цели.

В следующих главах автор показывает, что магическая составляющая машины времени оказывается фантазией персонажей, но эта мысль так часто повторяется на страницах романа, что становится едва ли не основной идеей романа.

Попытку по-иному взглянуть на историю сделал Эдуардо Мендоса в повести «Удивительное путешествие Помпония Флата». Главный герой – римский философ и натуралист Помпоний Флат – ищет мифическую реку, воды которой способны творить чудеса. По воле судьбы он оказывается в иудейском городе Назарете, где к нему обращается маленький мальчик по имени Иисус с просьбой спасти его отца по имени Иосиф, которого обвиняют в убийстве знатного горожанина. Помпоний нехотя соглашается, но потом, увлекшись расследованием, подолгу разговаривает с Иисусом, попутно рассказывая ему о греческих и римских мифах, об Орфее, первом из смертных, победившем смерть, о секретах египетских гробниц, позволяющих незаметно покидать склепы. Подобный взгляд на события священной истории стал настоящим событием в литературной жизни Испании, с большим пиететом относившейся всегда к истории Иисуса Христа.

Ответ на вопрос, почему же испанцы так тяготеют к мистике, так любят мистические и интеллектуальные исторические детективы, следует искать в историческом прошлом Испании.

Завоевание Испании арабами спровоцировало культурную изоляцию от других романских культур, поэтому процессы, протекающие в литературном пространстве страны, значительно отличаются от тех, которые имели место в других странах Западной Европы. Испанский этнос обретает свою идентичность именно в период испанской конкисты и следующей за ним реконкисты. Формирование национальной идентичности идет в условиях борьбы с иноземным влиянием. Естественно, что в этот период Испания впитывает в себя арабскую культуру, но одновременно с этим под знаменем христианства идет жесткое противостояние этой культуре, которая воспринимается как враждебная. Тем не менее, длительный процесс освобождения от иноземцев-иноверцев не проходит бесследно для обеих наций. Согласно исследованиям Ю.Лотмана [6] касательно семиосферы и русской культуры, которые мы с высокой степенью вероятности можем экстраполировать и на испанскую культуру в силу схожести их исторических ситуаций, долгая культурная изоляция от других христианских культур привела к тому, что существующая реальность приобретает некую призрачность и ирреальность. Культура в период владычества завоевателей воспринимается как «неправильное, испорченное свое», а «настоящее,

подлинное свое» помещается либо в далеком прошлом, либо в каком-то ином, невидимом захватчикам, мире, который рано или поздно начинает ассоциироваться с мистическим пространством.

Начиная с 1492 года – знакового года в истории Испании – религиозная тема превалирует в общественной мысли вплоть до сегодняшнего дня. Католические короли Изабелла и Фердинанд, под знаменем христианства объединившие Испанию и изгнавшие мавров, делают все возможное, чтобы общественное сознание было пропитано религиозностью и мистицизмом. В том же году под знаменем духовной конкисты начинается завоевание Латинской Америки. XVI век испанской культуры отмечен расцветом школы испанских мистиков. Эзотерический опыт мистиков Тересы де Хесус и Хуана де ла Крус, а также других испанских мистиков XVI столетия восходит к мусульманскому мистицизму, а точнее, к арабской суфийской лирике. Экстатичность, мистичность, аллегоризм суфизма повлияли на становление испанской литературы и частично находят свое отражение в новейшей литературе.

Суммируя все сказанное выше, мы можем сделать следующий вывод: важнейшими составляющими испанского национального кода становятся мистика, выросшая из религиозности и мистицизма; повышенный интерес к историческому прошлому (настоящему или придуманному), что свойственно всем этносам, длительное время в своей истории жившим под влиянием другой культуры.

Список литературы

1. Перес-Реверте Артуро. Фламандская доска. М.: Эксмо, 2013. 648 с.
2. Сафон Карлос Руис. Игра ангела. М.: АСТ, 2016. 608 с.
3. Мендоса Эдуардо. Удивительное путешествие Помпония Флата. М.: Corpus, 2009. 256 с.
4. Пальма Феликс. Карта времени. М.: Corpus, 2012. 640 с.
5. Паксман Джереми. Англия. Портрет народа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=135610&p=1> (дата обращения 31.10.2018)
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – Человек-текст-семиосфера- история. Школа «Языки русской культуры», 1996, 464 с.
7. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и грамматики. М.: Языки славянской культуры, 2001, 272 с.
8. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Канон+, 2017, 288 с.
9. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008, 544 с.
10. Зверев О. В. Этническая картина мира как выражение менталитета этноса // Вестник МГУ культуры и искусств. 2011, № 4. С. 105–108.
11. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: 2009. 312 с.

NEW SPANISH LITERATURE

L.G. Khoreva

The objective of the article is the following: focus the attention on new Spanish literature, its images, motives, subjects. Their frequencies make us wonder about mindsets of Spanish writers and about national code of each culture. The member method and comparative one were used. The novels of Arturo Perez-Reverte, Carlos Ruiz Safon, Felix Palma, Eduardo Mendoza were the material of the investigation. The books of these authors have the lead in the book shops and they are in great popularity with readers. It can be explained by the fact that these writers are dealing with subjects, that come up to expectation of the readers. The author of the article come to the conclusion that the basis of Spanish culture are love of mysticism and of history. The combination of these two points makes the national code of Spanish culture.

Keywords: new Spanish literature, Carlos Ruiz Safon, Felix Palma, Eduardo Mendoza Arturo Perez-Reverte, mysticism, the national code of Spanish culture

3.3. СЕМАНТИКА КОНТЕКСТНОГО ОБРАЗА СОРОКОНОЖКИ В РОМАНЕ Х. КОРТАСАРА «СЧАСТЛИВЧИКИ»

© *К.М. Харланова*

Раздел посвящен исследованию природы контекстного символического образа сороконожки, составленной в романе Хулио Кортасара группой путешественников, выигравших поездку на комфортабельном лайнере: все «счастливики», имеющие самые разные социальные статусы, становятся «колечками» в едином сложном организме. Изучение особенностей поведения этого существа даёт возможность увидеть в оригинальной художественной «огранке» общественно-политическую обстановку современной Кортасару Аргентины, осмыслить сложные психологические взаимодействия персонажей, по-разному переживающих личные кризисные ситуации и кризис общества в целом, – общества, превращающего своих представителей в насекомых, актуализирующего «подпольную» философию.

Ключевые слова: образ, символ, метафора, фантастика, психологизм, культурологические и художественные аллюзии, «подполье», контекст, лабиринт.

Первый опубликованный роман Хулио Кортасара «Выигрыши» («Счастливики») стал, по мнению исследователей творчества писателя, его первой попыткой создания нового романа. Так, И. Тертерян замечает, что Кортасар остро чувствовал необходимость перехода к такой системе творчества, которая обеспечит совершенно иное – не пассивное – восприятие читателя, берущего книгу в полной уверенности, что это приобретение гарантирует ему эстетическое удовольствие, а активную деятельность «чи-

тателя-сообщника, соучастника творческого процесса» [1, с. 427]: к 40-м годам XX века «массовая литература, паразитировавшая на традиционных формах высокой литературы ... отучила от труда понимания» [Там же]. Анализируя переход Кортасара к крупным эпическим произведениям, М. Эрраес пишет: «...то, что имел в виду Кортасар, называется не сменить один жанр на другой, а в корне поменять природу жанра». Однако «Выигрыши» не дали желаемого результата: «когда он закончил 450 страниц *плавания по роману*, его не покидало странное ощущение растущей неудовлетворенности» [2]. Биограф приводит слова писателя: «Я хочу покончить со всяческими системами и часовыми механизмами, мне хочется проникнуть в центральную лабораторию и, если хватит сил, стать частью того корневого начала, которому дела нет ни до каких-то там систем, ни до установленного порядка» [2].

Тем не менее, «Выигрыши» уже не были и «старым» романом. Скорее, произведение представляет пластичную форму, в которой приемы, четко «работавшие» в ранее опубликованных рассказах писателя, приводятся в действие уже новыми «механизмами» в контексте авторского стремления «проникнуть в центральную лабораторию», облечённого во вполне осязаемую сюжетную канву, запечатлевшую такую же сложную попытку героев романа проникнуть на таинственную корму парохода.

В первом вышедшем в свет романе Кортасара уже ярко наметились те черты, которые позже были классифицированы как черты нового романа (противопоставление различных миров, отрицание бесспорности причинно-следственных связей [2]), сложилась особая, «мозаичная» система сложного психологизма, необходимая для изображения взаимодействия совершенно разных персонажей. При этом сохранилось обаяние кортасаровской фантастики, присутствующей в ранних рассказах писателя, уникальные «трамплины» для дерзкого воображения, «которое не убегает от жизни и не капитулирует перед ее тайнами, а, напротив, стремится проникнуть в сокровенные ее глубины» [3]. Главным свойством фантастики Кортасара Л. Осповат назвал метафоричность. А эта метафоричность отменяет ту самую барочную многоуровневость, против которой был писатель («...надо пытаться говорить то, что хочется сказать, экономно, но эта экономность должна быть прекрасна. В этом, вероятно, разница между растением, часто очень красивым, но которое сочтут барочным за его многоуровневость, и точно очерченным камнем, кристаллом – последний я все же нахожу более красивым») [4]. И «Выигрыши», в которых фантастическое получает оригинальную авторскую обработку, открывают читателю бесчисленные грани, дают возможность взглянуть на них под самыми разными углами.

Наиболее интересные возможности для наблюдения представляют символические, контекстные образы. Одним из таких становится образ многоножки, члены-части которой составляют персонажи романа, соединенные по воле таинственных обстоятельств. Демаскирует эту идею Персио: «Вам не кажется, Клаудиа, что, включаясь в какую-то деятельность, мы как бы отказываемся от чего-то, к чему принадлежим, чтобы стать частью другого неизвестного нам механизма, некой сороконожки, где мы будем всего-навсего одним колечком ее тела» [5, с. 42]. Сам автор, доверяющий Персио озвучить сокровенные мысли, намекает на возможность погружения в контекст и ознакомления с правилами будущей игры (сюжет и авторские ремарки позволяют убедиться, что Кортасар вновь, как и в рассказах, делает героев фигурами в некой увлекательной игре): «...мы уже, наверное, стали единым целым, которого никто не видит, а может, кто-то видит, а кто-то не видит» [5, с. 42].

Писатель последовательно формирует этот образ в читательском воображении. Он выбирает в качестве эпиграфа строки из романа Ф.М. Достоевского «Идиот» о людях ординарных, совершенно «обыкновенных», способных слиться в единое целое, и недвусмысленно напоминает: «Ах, этот серый цвет, такой трудный цвет, так плохо отстирывается» [5, с. 249]. «Сборка» членистоногого начинается уже в кафе «Лондон», здесь последовательно «нанизываются» «секции» многоножки: двигаясь от столика к столику, мы соединяем разрозненных (но так или иначе связанных между собой) персонажей в единый образ, который приходит в движение с наступлением темноты: характерно здесь совпадение художественных деталей и соответствующих биологических особенностей многоножки. И средой обитания серого членистоногого становится корабль, морская стихия. Особое значение имеет то, что сложившийся скелет «возглавляет» дон Гало в инвалидном кресле («участники странного спектакля, <...> сбившись в плотную толпу, кортежем следовали за доном Гало, катившим в кресле на колесах» [5, с. 55]). Первая пара ног у так называемой сороконожки – самая короткая, превратившаяся в результате эволюции в ногочелюсти, служащие для поимки и удержания жертвы. Подобную способность дон Гало замечает Паула: «Самый выдающийся – паралитик. Смахивает на клеща» [5, с. 57]. По мере знакомства с персонажами романа читатель может обратить внимание на то, что чаще всего Кортасар описывает именно ноги героев (так, наиболее значимыми деталями внешности Паулы, Филипе, Атилио становятся красивые и сильные ноги). И действуют герои, порой обходясь без помощи рук: «...в дверном проеме возник Карлос Лопес в профиль, в этот момент поднявший правую ногу, чтобы сделать следующий шаг»; «Сидя на краю постели, Медрано покачивал

ногой в такт чуть заметной дрожи судна»; «Рауль обошел стол и ногою подтолкнул ему разбросанную одежду»; «Радист хотел было подобрать с пола револьвер, но Рауль носком отшвырнул его и хлестал радиста по щекам, задавая один и тот же вопрос»; «Мохнатый подоспел в самый раз: в два прыжка оказался рядом с глицидом, мощным рывком втащил его в каюту и захлопнул дверь ногой» [5, с. 72; 140; 378; 404; 390].

Архитектоника большинства глав представляется такой же сборной, как само тело многоножки: маленькие части составляют описание целого действия, определенного поворота членистоногого. Так, глава, посвященная описанию завтрака в первый день путешествия, начинается с описания столика, за которым расположились Гало, Лопес и Рестелли. Чуть позже за соседним столиком усаживается семейство Пресутти, вбегает Хорхе, появляются Медрано и Филипе, затем Паула и Рауль, наконец, все Трехо и Клаудиа; «завывали голоса, задвигались стулья» [5, с. 118] – и многоножка начинает активную деятельность, чувствуя единство своих членов, перебрасывающих от столика к столику одни и те же мысли, подхватывая чьи-то начатые разговоры: корабль стоит у Килмеса, на судне не видно команды.

Этот же метод описания жизнедеятельности членистоногого использует Кортасар, изображая вечерние перемещения и разговоры героев, купание в бассейне, поиски пути на корму и т.д. – до того момента, как многоножка рассыпается: это происходит в тот вечер, когда пассажиры решили устроить совместный «парад талантов», чтобы еще более сблизиться. Момент, когда Рестелли объявляет выступление Хорхе «Рассказ осьминожки», становится началом конвульсий: Хорхе теряет сознание, в это же время накурившийся и напившийся рома Филипе обездвижен Бобом, начинается стремительное движение остальных. Однако большинство постепенно замирают: некоторые около Хорхе, другие в каютах, Лу시오, донна Гало, сеньора Трехо и доктора Рестелли запирают в баре. И все путешествие на корму Мохнатого, Медрано, Рауля и Лопеса становится действительно приключением осьминожки (тоже теряющей координацию – ранение Лопеса, гибель Медрано, – но завершающей игру, которую начинала многоножка).

Кортасар нередко меняет угол зрения на изображаемый объект, однако излюбленная позиция наблюдателя – сверху, вопреки авторскому замечанию о том, что «точка зрения с высоты – ущербна» [5, с. 280]: «нос судна, "Малькольма", отплывающего из Буэнос-Айреса, – нечто мерцающее, подрагивающее и временами поскрипывающее на затянутой маслянистой пленкой поверхности реки-сковороды» [5, с. 66]; «все это с высоты птичьего полета предстает гитарой, где голосник – окружность грот-мачты,

струны – белые провода, что дрожат и вибрируют» [5, с. 281]. И если, следуя за мыслями Персио, рассматривающего вторжение человека в созданное вселенским кубистом полотно только в качестве «хромофильного насекомого» [5, с. 67], представить контекстно создаваемый образ визуально, то он действительно совпадет с очертаниями многоножки: продольный нос корабля с симметрично расположенными по двум сторонам каютами заселен пассажирами «равномерно» – по десять человек на каждой стороне. Произведя простой подсчет, мы убедимся в неслучайности ассоциации с образом многоножки.

Сороконожка в романе Х. Кортасара – «подпольное» существо. Эту характеристику создает не только непосредственная среда обитания и склонность к вечернему, ночному образу жизни, но и социальная «составляющая» – образ «вырастает» в сплетении со множеством культурологических аллюзий и именно в их «подсветке» получает своеобразное семантическое свечение.

Называющая Кортасара «новейшим парадоксалистом» И. Тертерян обращает внимание на то, что одним из писателей, под чьим влиянием сформировались литературные взгляды великого аргентинца, был Ф.М. Достоевский. В своих работах литературовед рассматривает сходство Оливейры с героем «Записок из подполья» Достоевского, замечая: «Кортасар в беседах говорил о влиянии Достоевского на "Игру в классики", указывая конкретно на роман «Идиот». Но думается, что это влияние гораздо шире» [1, с. 435]. Очевидно, создавая роман «Выигрыши» (и беря в качестве эпиграфа строки из «Идиота»), Кортасар уже определенным образом сообщает мысли Парадоксалиста своему созданию – одному из центральных контекстных образов. И. Тертерян выявляет такие черты Парадоксалиста в Оливейре, героя «Игры в классики», как «то же "сложаруки-сиденье", та же видимая жестокость и невидимое раскаяние, то же обрывание связей с людьми и мучительная тяга к людям» [1, с. 435]. Эти черты можно отметить и у героев «Выигрышей», способных к самоанализу, к поискам себя в себе – у Медрано, Лопеса, Паулы, Рауля, Клаудии, Персио именно они составляют двигательный «костяк» членистоногого (а Персио аккумулирует информацию, получаемую фасеточным органом зрения и перерабатывает ее, сообщая многоножке динамическую энергию: «Идея состоит в том, чтобы объять космическое во всеобщем синтезе, <...> история человечества суть печальный результат того, что каждый смотрит на мир только своими глазами. А время, как известно, рождается в глазах» [5, с. 97]). И они, и инертные обыватели – Лусио, дон Гало, доктор Рестелли, семья Трехо – вместе составляют единый организм, своеобразную микромодель современного Кортасару аргентинского общества. Эту общность характе-

ризует Л. Осповат: «Сборище пассажиров предстает <...> гротескной моделью аргентинского общества, а судно, плывущее без капитана неведомо куда, олицетворяет горестную и неверную участь страны, подвластной чуждым, враждебным силам» [3]. Сама «подпольная» природа сороконожки, особенности ее поведения обусловлены общественной ситуацией, политическим режимом Аргентины. Избранные, которым «посчастливилось» участвовать в щедрой государственной акции, становятся подопытным организмом. Ему, взамен внутренней духовной свободы, государство предлагает извечную (любимую и многими героями Достоевского) – посвоему воплощенную в действительность мечту о царстве добра и красоты. Аркадией представляется сам «Малькольм» и чудесный край (пока никому не известный), в который пассажиры в конечном счете придут. Однако, подобно тому, как Парадоксалист Достоевского не желает принять вместо «хотений и почесываний» раз навсегда устроенного стеклянного дворца («И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное, – одним словом, только одно благоденствие человеку выгодно? Не ошибается ли разум-то в выгодах?») [6, с. 426]), многие герои Кортасара не могут довольствоваться в плавании только лишь предложенным комфортом, понимая, что их держат за бессловесное стадо. Писатель «выстраивает» бесконечное множество внутренних ходов («Казалось, "Малькольм" весь состоял из коридоров» [5, с. 181]), создавая метафоры, восходящие к мифологии и – снова – к текстам Достоевского, в которых муравейник с его безупречной архитектурой становится символическим образом. Его Парадоксалист делает вывод: «С муравейника достопочтенные муравьи начали, муравейником, наверно, и кончат, что приносит большую честь их постоянству и положительности. Но человек существо легкомысленное и неблаговидное и, может быть, подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а не самую цель» [6, с. 425]. Общеприемлемую цель герой Достоевского выводит в виде пресловутой формулы дважды два четыре, «а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти» [Там же]. Именно это – острее всех героев «Выигрышей» – чувствует и Медрано, первым оказавшийся на корме: вид ее, вопреки ожиданиям пассажиров оказавшейся пустой, вызывает в герое смешанные чувства: два дня тревоги и метаний по лабиринтам коридоров принесли маленькую победу – он на корме – но это не конец исканий: «он вдруг почувствовал уверенность, будто находился в точке отправления» [5, с. 402]. Этот краткий миг во всей истории его метаний почти соизмерим со счастьем. Но Кортасар, говорящий устами другого героя, Рауля, что «переход счастья в привычку – одно из самых сильных орудий смерти» [5, с. 72], готовит Медрано и

настоящую смерть. Пустая палуба символизирует и бесплодность нравственных исканий, и ничтожность духовных идеалов лучших из героев Кортасара, и изощренную месть за попытку вырваться из угнетающего подполья.

Смерть Медрано завершает конвульсии сороконожки – организм распадается – исчезает смысл и в самом путешествии. Логическое его завершение лаконично охарактеризовано Атилио: «Вот дела: плыли туда целых три дня, а возвращаемся: два пинка под зад – и мы на месте» [5, с. 441]. На месте каждый из героев, но отсутствие Медрано напоминает о гибели некой существовавшей общности – гибели сороконожки. И «выбрасывание» членистоногого – по воздуху – мотивно соотносится с фрагментом рассказа Ф. Кафки «Превращение», в котором служанка рассказывает, что избавилась от трупа Грегора – насекомого: «насчет того, как убрать это, можете не беспокоиться. Уже все в порядке» [7, с. 62].

Эта точка пересечения двух ирреальностей – в «Выигрышах» Кортасара и «Превращении» Кафки – не единственная (Кортасар говорил о своем увлечении творчеством Кафки). И одним из первых моментов, представляющих возможность соотнесения, становится описание способа возвращения к реальности: у Кортасара «Персио сейчас достанет из портфеля карандаши, бумагу, железнодорожный справочник и надолго засядет за работу, <...> потому что надо выйти за пределы кажимости и войти в область возможной или постижимой реальности» [5, с. 68], и мать – о Грегоре у Кафки: «Сидит себе за столом и молча читает газету или изучает расписание поездов» [7, с. 11]. Словно за чтением справочника можно сохранить убежденность, что дважды два – все-таки четыре.

Оба автора изображают превращение – в неопределенное насекомое или членистоное. У Кафки это происходит в рамках реальности, У Кортасара выведено в метафорический подтекст. Однако некоторые композиционные узлы, мотивы «Превращения» соотносимы с таковыми в романе «Выигрыши».

Так, например, уже первое явление Грегора в облике насекомого вызывает у близких и знакомых ему людей чувство омерзения: «... управляющий был уже на лестнице; положив подбородок на перила, он бросил последний прощальный взгляд назад. Грегор пустился было бегом, чтобы его догнать; но управляющий, видимо, догадался о его намерении, ибо, перепрыгнув через несколько ступенек, исчез» [7, с. 20]. Мужчина и мальчик, привлеченные к «Малькольму» интересом, ретируются в тот момент, когда Паула пытается наладить с ними общение: «Сделайте нам одолжение. <...> Подойдите к корме и посмотрите, что там происходит. <...> Лодка стала отходить от борта, и мужчина, явно смущенный, не сказал ни слова. Пар-

нишка принялся торопливо выбирать якорный канат» [5, с. 128]. Далее негативные эмоции только концентрируются: вида Грегора не могут выносить его родители, сестра, жильцы. Сороконожка в романе Кортасара максимально изолирована: хотя это объясняется тем, что на корабле заразная болезнь, команда ведет себя так, словно это пассажиры представляют опасность: глициды и липиды (так называет матросов Хорхе) избегают путешественников, не смотрят на них при встрече. Врач, «осматривая Хорхе, ни разу не поднял глаз» [5, с. 371].

От момента превращения к кульминации становится все более явственным мотив глухоты, утраты возможности докричаться: в рассказе Кафки голос Грегора стремительно меняется: «Это был голос животного» [7, с. 15], и вскоре никто уже не слышит произносимых им звуков. В романе Кортасара мотив усилен наличием языкового барьера: команда не говорит на испанском, а офицеры не появляются на носу корабля, никого не видно даже на капитанском мостике.

Наконец, тождественно выражен в произведениях мотив запертости, ограничения свободы и пресечения любой попытки нарушить это ограничение. Первая же попытка Грегора преодолеть порог комнаты заканчивается весьма болезненно: его водворяют обратно: «И тогда отец с силой дал ему сзади поистине спасительного теперь пинка, и Грегор, обливаясь кровью, влетел в свою комнату» [7, с. 22]. Важен и эпизод, когда отец загоняет Грегора в комнату, запустив в него яблоком (застрявшим потом в боку сына), приведший к перелому лапок насекомого и существенно сокративший возможности его дальнейших перемещений. Все попытки героев Кортасара попасть на корму терпят неудачу: заперты все двери, а при самом отчаянном прорыве получает ранение Лопес, гибнет Медрано.

Поразительно совпадает мотив, влекущий насекомого и членистоногого из плена – это зов музыки: Грегор устремляется в гостиную в тот момент, когда сестра начинает играть на скрипке: «Был ли он животным, если музыка так волновала его? Ему казалось, что перед ним открывается путь к желанной, неведомой пище» [7, с. 52]. Персио слышит музыку мизродания: «...мы оперируем определенными терминами, находящимися у нас перед глазами: гитара, музыкант, судно, плывущее на юг, и люди, чьи следы переплетаются, точно следы заключенных в клетку белых мышей. Какая неожиданная изнанка сюжета может родиться из смелого предположения, которое способно превзойти всё, что здесь происходит и чего не происходит, и что расположено в этой точке, где, возможно, случится совпадение подлинного образа и химеры <...> и где третья рука, которую Персио едва различает в момент астрального приношения, сжимает гитару

без корпуса и без струн и вписывает в твердое, точно мрамор, пространство музыку для иных ушей» [5, с. 337].

Соприкосновение семантики контекстного образа многоножки с образами Парадоксалиста, насекомого в произведениях Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки дает возможность рассмотреть только некоторые грани смыслов, заключенных в романе Х. Кортасара, раскрывающих возможности восприятия духовных проблем каждого отдельного человека и современного писателю общества в целом: немота, несвобода, униженность, одиночество, подчас примитивность – вот только некоторые нити на сложном хребте членистоногого, обитающего в «подполье» романа Х. Кортасара.

Список литературы

1. Тертерян И. Главный роман Хулио Кортасар // Тертерян И. Человек мифотворящий. М.: Сов. писатель, 1988. С. 421–442.
2. Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libok.net/writer/13819/kniga/59763/erraes_migel/hulio_kortasar_drugaya_storona_veschey/read (дата обращения 20.08.2018).
3. Осповат Л. Поиски и открытия Хулио Кортасара // Кортасар Х. Избранное. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/9486/khulio-kortasar-izbrannoe.php> (дата обращения 25.08.2018).
4. Cortázar J. The Art of Fiction No. 83.// The Paris Review, N93, 1984. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theparisreview.org/interviews/2955/julio-cortazar-the-art-of-fiction-no-83-julio-cortazar> (дата обращения 15.09.2018).
5. Кортасар Х. Счастливики. М.: АСТ: Астрель, 2011. 446 с.
6. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 12 т. Т. 2. М.: Правда, 1982. 560 с.
7. Кафка Ф. Превращение. М.: АСТ: Астрель, 2010. 284 с.

SEMANTICS OF THE IMAGE OF THE CENTIPEDE IN THE NOVEL “THE WINNERS” BY JULIO CORTAZAR

K.M. Kharlanova

The article focuses on a study of a symbolic image of the centipede, presented as a contextual one in the novel by Julio Cortazar. The citizens of Buenos Aires, all of different social status, have become passengers of a luxury cruise won in a lottery and also segments of a symbolic centipede at the same time. Examination of the centipede’s behavior gives a deeper understanding of complex of psychological interaction between characters, and also of social and political situation in Argentina of those times. It also provides an insight into characters’ perception of personal and social crises – we can see how they deal with society, which turns its people into insects and actualizes an “underground” philosophy.

Keywords: an image, a symbol, a metaphor, fantasy, psychologism, allusions in culture and fiction, “underground”, context, a maze

3.4. ЧЕРТЫ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНАХ РОЛАНДО ИНОХОСЫ

© *М.И. Баранова*

Рассматривается влияние традиций нового латиноамериканского романа на творчество Роландо Инохосы на примере романов «Klail City» и «The Valley». Изучается реализация таких элементов латиноамериканского магического реализма в творчестве писателя, как коллективное мифически-магическое сознание персонажей и мифологические образы. В результате мотивного анализа выделяются мотивы смерти и кровной мести. В рамках рецептивной эстетики описывается летописный характер хронтопа двух романов писателя. Результатом исследования становится вывод о том, что романы Инохосы, созданные в соответствии с традициями американского романа, тем не менее обладают признаками магического реализма, включая ориентацию на мексиканскую мифологию и фольклор, культурно-исторический опыт мексиканцев и социально-политическую и межэтническую проблематику.

Ключевые слова: мексикано-американская литература, литература чиканос, чикано, Роландо Инохоса, Rolando Hinojosa, магический реализм, «Klail City», «The Valley».

В своей книге «Home Girls: Chicana Literary Voices» (1996) Альбина Кинтана (Alvina Quintana), писательница-чикана, рассуждая о многокодовости культуры чикано, приводит следующий пример из жизни. В школе Альбина одинаково хорошо говорила и по-английски, и по-испански, но у неё была смуглая кожа, она всегда носила две длинные косички, яркие платья и серьги. И однажды один из одноклассников спросил у неё: «What are you?», на что девочка не смогла ничего ответить. Вернувшись домой, она задала этот же вопрос своим родителям, на что её англоговорящая мать ответила: «You are Spanish!», а её испаноговорящий отец ответил: «¡Eres india!» [1].

Сегодня мы сталкиваемся с тем, что даже представители мексикано-американской общины не могут определить свою этнокультурную принадлежность (это доказывает множество номинаций, с которыми они предпочитают себя ассоциировать, например, Mexican-American, Chicano/a, Mexicano/a, Tejano/a). Исследователи мексикано-американской культуры и литературы делают вывод о том, что в чиканос борется Новый и Старый свет, Европа и Америка. Однако, кажется, что следует говорить не просто о двойственности мышления, но о двойственности мышления в квадрате, поскольку чиканос являются носителями индейской и испанской традиций, пребывающими в мексиканской и американской действительности.

Испытывают это двойное влияние и писатели-чиканос; американской литературной традиции с одной стороны, и латиноамериканской – с другой. Роландо Инохоса (Rolando Hinojosa, 1929) – мексикано-американский писатель, автор цикла романов «Klail City Death Trip Series» на испанском и английском языках, лауреат премии независимого издательства литературы чикано Quinto Sol и обладатель литературной премии Casa de las Américas. В своих интервью Инохоса признается, что среди его любимых авторов, которые оказали влияние на его творчество, можно выделить Уильяма Фолкнера, Юдору Уэлти и Фланнери О’Коннор. В одном из них Роландо Инохоса открыто заявляет, что творчество Фолкнера сыграло решающую роль в его художественном восприятии: «I was writing not à la Faulkner—who could do that?—but that I was influenced by Faulkner’s choice of novels and setting and characterization» [2].

Параллели между Р. Инохосой и У. Фолкнером не сложно проследить. Во-первых, место действия романов Инохосы – вымышленный округ Бэлкэн, штат Техас (Belken County), – переключается с фолкнеровской Йокнапатофой. Во-вторых, цикл романов Инохосы раскрывает «южную» проблематику, повествуя о жизни мексикано-американской общины, члены которой сталкиваются с проблемами самоопределения, дискриминации, культурного противостояния, сохранения этнической идентичности, языкового барьера, эксплуатации меньшинств, разбившейся мечты, личностного кризиса. В-третьих, в художественной организации предметно-пространственной среды Инохоса обращается к фолкнеровскому движению «я» персонажей, которое создаёт многогранное изображение жизни общины и её коллективной памяти. Кроме того, говоря о преемственности художественного мира Инохосы, Марк Басби (Mark Busby) утверждает, что Йокнапатофу и Бэлкэн сближает мотив человеческой стойкости перед невзгодами и чувство принадлежности к общине (sense of place), хотя у Инохосы наиболее важными в понимании последнего являются члены общины и её внутренняя история [3]. Тем не менее, было бы ошибочно ограничиваться только влиянием американских авторов на художественное восприятие Роландо Инохосы. Как справедливо замечает один из его критиков и издателей, Николас Канельос (Nicolas Kanellos), творчество Инохосы отличается экспериментальным отношением к литературным жанрам, в его романах сочетаются англоговорящая и испаноговорящая традиции, начиная с устного творчества (oral lore) и эпической поэмы и заканчивая новым латиноамериканским романом [4, с. 33].

Одной из определяющих особенностей последнего становится новый тип художественного мышления, основанный на мифологическом мышлении и фольклорном сознании. Магический реализм рассматривают как

особый тип художественного мышления, свойственный разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель мировидения и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности [5, с. 7]. В данном разделе за основу берётся латиноамериканский вариант магического реализма, под которым понимается имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента [6, с. 492].

Следует оговориться, что романы Инохосы не представляют собой произведения латиноамериканского магического реализма в чистом виде, тем не менее нельзя отрицать тот факт, что в них присутствуют все составляющие, присущие латиноамериканскому роману: реализм, острая социальная критика и сатира, элементы историзма, фольклора и мифологии [7, с. 45].

Мифо-магическая составляющая, или как её называет А.В. Биякаева «имманентная противоречивость и двусмысленность фантастического» [8, с. 89], выражена в художественном мире Инохосы слабо, поскольку автор повествует о жизни общины с точки зрения нового поколения чиканос (рожденных в 30-е годы XX века), которые, с одной стороны, стремятся сохранить традиции и идеалы общины, а с другой – гармонично существовать в американском обществе, что означает для них, если не полную смену парадигмы мышления, то её частичную адаптацию. Иначе говоря, главные персонажи Рафе и Хэу находятся на границе двух миров: мира мексикано-американцев и англо-американцев. Они сталкиваются с «двоемирием», однако в данном случае мир магического и ирреального выражен не напрямую, а является частью культуры мексикано-американского мира.

Итак, жителям округа Бэлкэн, несмотря на их набожность, по-прежнему присуще магическое восприятие действительности. С большой долей сарказма в романах «Klail City» и «The Valley» повествуется о злоключениях Мэлитона Бурниас (Melitón Burnias), местного недотепы и неудачника, и Бруно Кано (Bruno Cano), успешного бизнесмена, владельца скотобойни, которые решили найти клад, согласно городской легенде, закопанный во дворе местной целительницы Доньи Панчиты (Doña Panchita). В результате того, что Бурниас недослышал своего товарища по несчастью, который копал в яму, и принял *close* за *ghost*, испытывая неопишуемый страх перед призраками, первый незамедлительно сбегает с места раскопок, а его друг Бруно Кано, не меньше напуганный новостью о призраке, умирает в этой самой яме от сердечного приступа, после пере-

житого испуга и перепалки со священником, которого он просил себя вызвать [9].

Как отмечает Лоис Паркинсон Замора (Lois Parkinson Zamora), наличие призраков в произведениях магического реализма выдвигает на первый план проблему того, какова природа и границы человеческого познания, они ставят под сомнение научные и материалистические воззрения современного западного мира, которые можно выразить следующим образом: реальность известна, предсказуема и управляема. Вера в призраков расходится с сегодняшними представлениями, царящим в обществе и в литературе об индивидуальном сознании и самостоятельно формирующейся личности, постулируя вместо этого модель коллективного «я», в котором субъективность имеет не индивидуальный, а мифический, кумулятивный, коллективный характер [10, с. 498].

Мифо-магические представления мексикано-американцев, как и подавляющего большинства латиноамериканцев, неразрывно связаны с религией, представляющей собой синтез католицизма, привнесённого на континент испанскими конкистадорами, и индейской мифологии; в результате чего родилось уникальное религиозно-магическое восприятие чиканос. Иными словами, речь идёт о противоречивости сознания чиканос, которые, с одной стороны, почитают призраков и духов, проводят различные ритуалы, а с другой, – верят в всемогущую и исцеляющую силу молитвы. Так, например, в «The Valley» перед походом за сокровищами Мэлитон выучивает специальные молитвы, чтобы «земля раскрыла свои спрятанные сокровища». В сознании чиканос вера и природа, один из основополагающих концептов мифологического мировоззрения индейцев, едины, поэтому, когда наступает засуха, жители Бэлкэн отправляются из Техаса в церковь в Мексике, чтобы именно там молить о дожде.

В описании жизни и быта мексикано-американской общины с точки зрения Рафе и Хэу редко встречаются проявления магических сил, они воспринимают необычное с точки зрения англо-американцев, однако иногда им приходится сомневаться в своих убеждениях. Так, когда умирает отец Хэу, мальчик приходит навестить своих родственников в доме тётки Чэдэс (Aunt Chedes), которая никогда не присутствовала на похоронах, потому что была уверена, что все умрут, если она там появится, поэтому каждые похороны она оставалась дома и гладила. Когда тётка Чэдэс увидела Хэу, она провела над ним следующий ритуал: она перестала гладить, положила средний палец в рот, затем опустила его в стакан с водой, после этого нарисовала им крест сначала в воздухе, а потом на лбу Хэу, и заставила его выпить эту воду, пока она читала «Отче наш» задом наперёд. Вспоминая эту историю, Хэу говорит, что сделал это «на всякий случай,

потому что всякое бывает». В действительности же, даже отрицая силу этих ритуалов, Хэу все равно испытывает перед ними страх [9].

В аналогичной ситуации оказывается и Рафе. После неудачного вооружённого нападения на него и его отца, дона Хесуса (Don Jesús), Рафе испытывает нервный срыв и серьёзно заболевает. Семья Рафе обращается за помощью не к врачу, а к тётке Панчите (Auntie Panchita), местной знахарке (curandera), которая по совместительству работает костоправом, повивальной бабкой и оказывает различные гинекологические услуги, в том числе возвращает девственность. После проведённого ею ритуала, который заключался в том, что знахарка прочитала над кроватью мальчика молитву и поводила в воздухе куриным яйцом, которое затем оставила под его кроватью, Рафе, проспав полтора дня, выздоравливает. Реакция героя, который никогда «не верил в сглаз» и другие суеверия, после выздоровления неоднозначна; он признается, что не знал, чему верить, а чему нет [9].

Описывая жизнь нескольких поколений общины чиканос, Инохоса переосмысливает типичные мексиканские мифологические образы женщин: знахарки-целительницы (Curandera), девственницы Девы Марии Гваделупской (La Virgen de Guadalupe), матери Плакальщицы или «Ла Йороны» (La Llorona) и проститутки или предательницы «Ла Малинче» (La Malinche). Инохоса, иронизируя над этими образами, доказывает, что реальные женские характеры не могут укладываться в традиционный мексиканский канон, поэтому в его романах проститутка Фира (Fira) ведёт себя достойнее, чем некоторые домохозяйки, а Эстефанита Мурильо (Estefanita Murillo), скорее всего, начала изменять своему мужу ещё до свадьбы [9].

Красной линией в первых двух романах проходит мотив смерти (в «The Valley» – умирает отец Хэу, в «Klail City» – умирает отец Рафе) и кровной мести, одни из основных мотивов мексиканской культуры, а в «Klail City» мотив смерти становится объединяющим началом, вокруг которого строится весь сюжет произведения. Этот роман характеризуется фрагментарностью и многоголосием, совмещением нескольких временных пластов и нарушенной хронологией повествования, которое ведётся с разных точек зрения (главных и второстепенных персонажей). В таком сложном для читательского восприятия произведении именно смерть отца Рафе становится сюжетообразующей нитью, на которую нанизаны все остальные события. Таким образом, путём циклического возврата к этому событию в романе изображается коллективная память чиканос: внешне разнородные персонажи оказываются тесно связанными с семьёй Буэнростро (Buenrostro) и между собой.

Мотив смерти не перестаёт звучать на протяжении всего романа: главные персонажи воевали в Корее, а многие из их родных и знакомых погиб-

ли, участвуя в гражданской войне в Мексике, в Мексиканской революции или в Первой и Второй мировой. И снова Инохоса изображает время не как линейное, а как циклическое: погибают одни – на их смену приходят другие. В хронотопе романа на фоне исторического времени одновременно сосуществуют настоящее, прошлое и будущее, а повествование смещается в сторону ретроспекции или проспекции, происходит стирание границ между временными пластами. Так, в романе «Klail City» в главе «A Few Words» повествование ведётся от лица Рафе в настоящем, который вспоминает о дискриминации в школе и о ребятах, с которыми они вместе играли за школьную футбольную команду. Рассказывая о товарищах по команде, «забегая вперёд» в прошлое, он говорит, что в настоящем все школьные проблемы кажутся несущественными, поскольку спустя несколько лет некоторые из ребят погибли в Корее [11].

Кроме того, в повествовании от лица Рафе и Хэу, который пишет хронику округа, и некоторых второстепенных персонажей, например, Эстебана Эчеварриа (Esteban Echevarría) нередко появляются отсылки к природным явлениям или погоде, что в совокупности с открытым временем произведения, широким пространством и низким сопротивлением среды [12], придаёт романам Инохосы летописный характер:

«And now, rains have come and gone, crops raised and people buried (and Don Servando along with them)...

The U.S. Army showed up, too, but weddings were held and both the land and the women were harvested...

It's been a hot spring, and a dry one, to boot; despite that though, the orange blossoms were trying their best to bloom out– a the buds, and it was on an April evening that someone sneaked up and murdered Don Jesús...»

В попытке определить характер магического реализма в романах Роландо Инохосы, можно сделать вывод о его кросс-культурном характере. К такому варианту магического реализма Мэгги Энн Бауэрс (Maggie Ann Bowers) относит, например, творчество Тони Моррисон, Максин Хонг Кингстон и Лесли Мармон Силко, использующих магический реализм для передачи их личного восприятия кросс-культурных контекстов общин (африканской, китайской и индейской соответственно), которые противопоставляют доминированию американской культуры [13, с. 85]. Будет логично предположить, что Роландо Инохоса в своих романах преследует цели, близкие вышеуказанным авторам: поставить под сомнение авторитет доминирующей американской культуры, ослабить её влияние таким образом, чтобы история его общины, с её уникальной культурой, была услышана; в пользу этой гипотезы говорит тот факт, что свои первые романы Инохоса, будучи билингом, писал и издавал исключительно на испанском.

Подводя итог, следует сказать, что, продолжая традиции южной школы, Роландо Инохоса делает объектом изображения мексикано-американскую общину, где сильны культурные и религиозные традиции, а её члены являются носителями уникального гибридного культурного кода, культурной памяти и специфического мироощущения. Магический реализм в творчестве Роландо Инохосы проявляется в ориентации на мексиканскую мифологию, культурно-исторический опыт мексиканцев, социально-политическую и межэтническую проблематику, описание коллективного мифологического сознания общины, совмещение различных временных пластов повествования и, как следствие, стирание границ между ними.

Список литературы

1. Quintana A. E. // *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. 165 p.
2. Raab J. At Home in the Borderlands: An Interview with Rolando Hinojosa // *American Studies Journal*. 2012. Issue No. 57. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.asjournal.org/57-2012/an-interview-with-rolando-hinojosa/> (дата обращения 10.09.2018).
3. Busby M. Faulknerian Elements in Rolando Hinojosa's *The Valley* // Oxford University Press on behalf of Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS): Vol. 11, No. 4, Literature of the Southwest, Winter 1984. Pp. 103–109.
4. Kanellos N. Rolando Hinojosa-Smith Erasing Borders Cultural, Linguistic, Literary // *Rolando Hinojosa's Klail City Death Trip Series: A Retrospective, New Directions* / edited Stuphen Miller, Jose Pablo Villalobos. Houston, Texas: Arte Publico Press. 2013. P. 25–45.
5. Маслова Е.Г. Традиции Магического реализма в романном творчестве Т.Моррисон 1970–1990-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2012. 25 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак. 2001. 1600 с.
7. Маслова Е.Г. Традиции Магического реализма в романном творчестве Т.Моррисон 1970–1990-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саранск, 2012. 206 с.
8. Биякаева А.В. Эффективность космополитического подхода в анализе литературы магического реализма. // *Наука о человеке: Гуманитарные исследования*, 2016. 2(24). С. 34–38.
9. Hinojosa. R. *The Valley/Estampas del Valle*, Arte Público Press, University of Houston, Texas, 2014. 228 p.
10. Zamora L.P. *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction* // *Magical Realism: theory, history, community*. Duke University Press, 1995. P. 497–550.

11. Hinojosa. R. *Klail City/Klail City y sus alrededores*, Arte Público Press, University of Houston, Texas, 2014. 320 p.
12. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. // Вопросы литературы, 1968. № 8. С. 74–87.
13. Bowers M.A. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004. 160 p.

ELEMENTS OF MAGIC REALISM IN ROLANDO HINOJOSA'S NOVELS

M.I. Baranova

The paper studies the way the new Latin American novel influenced Rolando Hinojosa's *Klail City* and *The Valley*. It examines different elements of magic realism used in the works, such as collective mythic and magic consciousness of the characters and mythological images. The motifs of death and vendetta recur in the novels; meanwhile the reader-response criticism makes the chronical nature of the chronotope obvious. As the result of the research, the paper explains that Rolando Hinojosa created the novels following the American literary canon, mainly, at the same time some elements of magic realism are present in his works too, which includes Mexican mythology and folklore, cultural and historical experience of Mexicans, oral narrative tradition and social-political and interethnic problems.

Keywords: Mexican-American literature, chicano literature, chicano, Rolando Hinojosa, *Klail City*, *The Valley*, magic realism, magical realism.

3.5. СПЕЦИФИКА СКАЗКИ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СТЕЛЛЫ ДАФФИ «СКАЗКИ ДЛЯ ПАРОЧЕК»)

© Ю.Г. Ремаева

Автором данного раздела анализируется роман английской писательницы Стеллы Даффи «Сказки для парочек» (англ. «Singling out the Couples»), опубликованный в 1998 году. Цель представленной работы – исследовать произведение как образец литературной сказки эпохи постмодернизма, со свойственными ему эстетическими и философскими канонами. Поставленные задачи – выявить и рассмотреть специфику изображения реального и сказочного миров, которые отражают авторские интенции в создании оригинальной истории в рамках постмодернистских и постфеминистских принципов. Природа сказки С. Даффи своеобразна: следуя литературным традициям постмодернистского дискурса, писательница создает неповторимое произведение, обладающее присущей только ей манерой изложения и оригинальными средствами художественной выразительности, способствующими изображению реальных и сказочных элементов повествования.

Ключевые слова: постмодернизм, постфеминизм, постмодернистская сказка, литературная сказка, народная сказка, женская проза, Стелла Даффи, «Сказки для парочек».

Стелла Даффи (р. 1963) – современная английская писательница, известная не только своими романами, в том числе и детективными, но и многочисленными рассказами, а также театральными и радиопьесами. В её оригинальном литературном творчестве прослеживается влияние нескольких авторов, в чьих сочинениях она черпала свое вдохновение. Это остро-психологическая проза новозеландской писательницы Джанет Фрейм, феминистская проза признанного канадского классика Маргарет Этвуд, стилистика магического реализма и проблематика гендерной идентичности английской писательницы Дженнет Уинтерсон. В центре внимания представленной статьи – роман Стеллы Даффи «Сказки для парочек» (в оригинале «Singling out the Couples»), увидевший свет в 1998 году. Стоит отметить, что рубеж XX и XXI веков стал важным этапом в становлении и развитии новых течений в современной женской прозе Британии. Такие направления, как Chick Lit или Tart Noir сложились под влиянием идей постмодернизма, с его изменением жанров и появлением гибридных литературных форм, и сложившегося на его философской базе постфеминизма. В работах писательниц так называемой «новой волны» основное место уделяется миру женщины: её потребностям, проблемам, с которыми она сталкивается, попыткам сексуального самоопределения, особенностям взаимоотношений, т.д. Стелла Даффи, по мнению критиков, «дрянная девчонка» британской прозы, в своих произведениях не избежала воздействия принципов постфеминизма, переосмысляющего многие понятия феминизма, например, вопрос о женской сущности, предназначении и месте в социуме.

Несмотря на схожую природу народных сказок, один из самых значимых исследователей сказочных повествований В.Я. Пропп признавал, что с их с классификацией «дела обстоят не совсем благополучно» [1, с. 14]. Если обратиться к сути сказок литературных, они, безусловно, во многом опираются на фольклорные каноны, но при этом выражают авторское начало придумавшего их мастера слова. История, которую Даффи рассказывает читателю, получилась провокационной и вместе с тем глубокой, созданной в духе идей эпохи постмодернизма. Её сказка, с элементами необычного и чудесного, – результат художественного творчества в стремлении сотворить новое неповторимое произведение. Нарратив писательницы, продолжающий литературные традиции и опирающийся на устоявшуюся культурную парадигму постмодернизма, тем не менее, обладает своим стилем, характером, манерой изложения, средствами художе-

ственной выразительности, посылом к читательской аудитории (одновременно и элитарному, и массовому читателю). Несомненно, это отражает личность автора и сформировавшуюся картину мира. По признанию самой Стеллы Даффи, при работе с тематикой и сюжетом книги повествование возникло в её воображении без труда. В предисловии к российскому изданию она называет это «сказочным везением» и добавляет, что «без магии и высших сил тут явно не обошлось» [2, с. 5]. Действительно, удивительная, потусторонняя, неизведанная сторона магии завораживает.

Как известно, многие сказочные сюжеты стали благодатным материалом для написания современных постмодернистских сочинений, предлагающих их переосмысление. Процессу «придумывания заново» помогают такие излюбленные способы, как иная трактовка, осовременивание, обыгрывание мифологических архетипов, деконструкция сказочных сюжетов и системы персонажей – всё это с обязательной включенностью разнообразных средств комического. Непременными атрибутами, сопровождающими получившуюся новую историю, также становятся пародирование мифов, вкрапление реминисценций и аллюзий, отказ от табу, деканонизация, игра. Появление подобных произведений объясняется и интертекстуальностью, одним из основных понятий постмодернизма. Ведь мир – это «огромный текст, в котором всё когда-то уже было сказано, а новое возможно лишь как смешение определенных элементов в иных комбинациях» [3, с. 307]. Если продолжить разговор о литературных переработках волшебных сказок, нельзя не упомянуть английскую писательницу Анджелу Картер (1940–1992), которая выпускала новые сказки, перекликающиеся с предшествующей традицией («Кот в сапогах», «Красавица и чудовище», «Синяя борода»). Можно предположить, что Картер оказала некоторое влияние и на творчество С. Даффи.

Как и полагается сказке, начинаются «Сказки для парочек» с преамбулы «в некотором царстве, в некотором государстве...» Тут же уточняется, что это государство «далекое, и в то же время удивительно близкое» [2, с. 9]. Сказочный зачин состоит в том, что главная героиня, принцесса по имени Кушла, неожиданно исчезает из неведомого нам королевства и появляется в столице Англии. Её новое жилище находится в Лондоне, район Ноттинг-Хилл, башня из чёрного дерева, как поэтично и с явным отсылком к повести Дж. Фаулза она называет укромное место в многоквартирном доме. Лондон, родной город Даффи, обладает особой притягательностью и служит важным локусом в фантазиях многих авторов. Свои реальные и вымышленные миры Лондона создавали не только авторы-классики (Ч. Диккенс, О. Уайльд, Дж. Голсуорси, В. Вульф, Дж.Б. Пристли, А. Мердок), но и современные рассказчики, такие как Х. Филдинг, Б. Ааронович,

Дж.К. Роулинг, Н. Гейман, П. Хокинс, М. Муркок, П. Экرويد. Их сочинения о повседневном и сказочном Лондоне представлены различными литературными жанрами, например, городским фэнтэзи. Таким образом, С. Даффи создает два параллельных взаимопроникающих мира: некое условное сказочное царство, куда проникают реалии современного пространства, и определенный реальный мегаполис, в котором тоже могут действовать законы магии. Вместе с героями книги мы перемещаемся в разные уголки Лондона, реального города: Хай-стрит, Лестер-сквер, районы Сохо, Ислингтон, Клапам, Ковент-Гарден, Сент-Мартин-Лейн, Эбни-парк, Хайберри-филдс, Кингс-Кросс... Образ противоречив; это большой город, где «для всех хватит места для образцово-показательной жизни», и в то же время – это «божественная арена для всякой червоточкины» [2, с. 36]. В многоликом городе у принцессы своя миссия, а его колдовское очарование призвано помочь ей.

Рисуется интересный образ главной героини, плод авторской фантазии Даффи. Принцесса совершенна, этим подчёркивается её избранность, однако при всех своих достоинствах Кушла в буквальном смысле не имеет сердца. На первые именины все феи готовят ей щедрые дары, и только Фея Сострадания не подносит подарок, так как застревает в метро. Отсутствие сердца не омрачает жизнь принцессы, скорее, наоборот: «Я преклоняюсь перед бессердечной формой, воспеваю её за четкость действий и логику поступков, за то, что её никогда не одурманит страсть или желание. Прославляю трезвость моего священного сердечного пространства» [2, с. 67]. С. Даффи обращается к реминисценциям и аллюзиям на знакомые всем сказки, настраивая читателя на особый лад. Героиня, как и многие сказочные персонажи, обладает чудесной силой – умением проникать в сознание людей, читать их мысли, перевоплощаться. Главная её цель – стать королевой в своей стране. Но пока она в Лондоне, желание Кушлы – разбивать влюбленные пары. Не имея сказочного помощника, она рассчитывает только на собственные волшебные умения. Испытывая неприязнь к «гнусным» самодовольным парам, принцесса считает себя «урожденной освободительницей», так, она «выпускает парочки на волю», «спасает от самих себя» [2, с. 14]. Она категорична в своей антипатии к их «беспросветной лжи» и презрительном отношении к «чахлой правде», поэтому можно представить, что эта миссия видится ей неким созидательным началом, хотя созидание плохо вписывается в планы героини [2, с. 14]. К слову, персонажи здесь вообще «не распределяются по полюсам добра и зла» [3, с. 990]. В результате Кушле удается внести раздор в отношения трёх пар. Три, общеизвестно, сакральное число для любой волшебной сказки и витальное число мироздания, означающее начало, середину, конец, а также

прошлое, настоящее, будущее. Первая история повествует о влюбленных, Салли и Джонатане. Они строят планы на совместное безоблачное будущее, но в их предсвадебные хлопоты вмешивается Кушла. В ней Джонатан узнает воображаемый им образ Девушки Его Мечты – рыжеволосую, кареглазую красавицу. Завязавшийся страстный роман губит отношения с Салли и приводит к отмене помолвки. «Джонатан и Салли разбежались, разлучились, раскололись пополам» [2, с. 66]. Во второй части мы наблюдаем за крепкими отношениями чернокожего Мартина и иудея Джоша, они – «парни, каких поискать, соль земли, прекрасный союз высшей пробы. Полиэтнический, межрелигиозный союз» [2, с. 71]. Для этого случая Кушла превращается в милую еврейскую девушку с темными курчавыми волосами и светлыми глазами, но, главное, – она копия Джоша, только в женском облики. Планам любовников сбыться не суждено. Третья мишень – супружеский союз Френсис и Филипа. Френсис, будучи дипломированным специалистом по нетрадиционной медицине, увлекается Кушлой, стройной и голубоглазой блондинкой, и не хочет упустить возможность быть с ней. Этот брак, и без того «ровная череда сделок, соглашений и управляемых страстей», даёт трещину [2, с. 232].

Образ Кушлы лишён статичности, в отличие от остальных персонажей книги, чьи функции в нарративной схеме исключают динамику. Они, скорее, марионетки в умелых руках роковой героини и наблюдающего автора. Приключения принцессы не могут не отразиться на её внутреннем мире; по мере того, как растёт сердце принцессы, она начинает чувствовать. Например, она ощущает несчастные души горожан и чужую тоску, но разделять их боль она все равно не намерена, поэтому каждое утро избавляется от нового сердца, вырезая его – «крошечное, жалкое, но абсолютно настоящее» – из своей груди [2, с. 177]. Заметим, что сердце как вместилище жизненной силы и души, разума и любви становится символом романа, связывающим воедино сюжетные мотивы. Последнее сказание – о зародившейся любви самой Кушлы и её брата, прекрасного и утонченного принца Дэвида, который выступает в качестве антагониста с задачей – «положить конец убийству любви» [2, с. 119]. Ему удаётся осуществить задуманное, но ценою собственной жизни. Вырвав сердце сестры, чтобы помочь людям, которые не смогли забыть девушку, он сам оказывается жертвой. Шипом с куста роз, выросшего из лужи крови Кушлы, она убивает Дэвида, а вместе с ним их неокрепшую любовь и начавшее появляться в ней созидательное начало. Таков кульминационный момент повествования.

Гротеск служит приёмом для конструирования развязки. Кушла побеждает и становится королевой в родных краях. Родители, отвернувшиеся от

дочери-беглянки, не избегают злой участи. Родив нового ребёнка, гермафродита, они нечаянно душат его во сне. Королева с горя выбрасывается с высокой башни, а короля казнят за убийство младенца и инсценирование самоубийства супруги. Фея Сострадания бросается под поезд в метро. Впрочем, королева Кушла изгоняет из королевства всех фей. Лишь раз в год, вонзая шип в своё бескровное сердечное пространство, она тоскует по любимому брату, с нежностью вспоминает свои приключения в Лондоне. «Поиграла в реальность», как она называет время, проведенное на чужбине [2, с. 247]. Героиня стала жить и править одна, как и планировала. «И с тех пор никто не жил долго и счастливо. Кроме Кушлы. Да и та более или менее» [2, с. 319]. Такими неутешительными строками завершается эта мрачная, ироничная, «чёрная», совсем недетская постфеминистская сказка.

Не приходится и говорить о том, что это не счастливый конец. Даффи подрывает традиционные нормы сказки, лишней раз подтверждая постулат, что авторская сказка уникальна, в ней возможен подобный циничный финал, а деканонизация всех канонов, размывание всех стабильных эстетических категорий и границ, плюрализм моделей – воплощение дискурса постмодернизма. Рассуждая о печальном исходе, можно применить термин «антисказка», ведь в «Сказках для парочек» традиционного благополучия, с которым бы столкнулись персонажи сказки в общепринятом понимании, не случается.

Авторский замысел произведения выражается достаточно самобытно. Даффи откровенно препарировывает природу человеческих отношений современного мира – женщины и мужчины, женщины и женщины, мужчины и мужчины. Писательница поднимает во многом табуированные темы, такие как гомосексуализм, инцест, детоубийство. Её стилю свойственна значительная языковая выразительность. Слог писательницы бескомпромиссный и нарочито шокирующий. Комбинация иронии, мрачного комизма (смеха над страшным, отталкивающим, «чёрного» юмора) и сатиры выражает писательское остроумие. Даффи иронизирует даже над самой эпохой постмодернизма.

Автор не беспристрастна, она не просто так делится с читателем этой сказкой-притчей. Некоторые главы представляют авторский нарратив от третьего лица, но это не просто безликое третье лицо. Повествование же в некоторых главах ведётся от первого лица, от лица Кушлы. Подчеркнём, ни у антагониста, ни у остальных персонажей своего «голоса» нет. Все их мысли и чувства мы узнаем через авторскую речь. В отдельных главах, написанных от третьего лица, появляется несобственно-прямая речь. Особенность данного удачного приёма заключается в его двуплановости.

Формально речь ведётся от лица автора, но в ней очень отчётливо слышен и «голос» персонажа, Кушлы. Такой не прямой способ передачи этих высказываний помогает проникнуть во внутренний мир героини; имплицитно слова персонажа становятся авторскими, и мы понимаем, что хотя автор не осуждает и не поддерживает позицию созданной им героини, но их взгляды во многом схожи. Как и героине, автору не нравится посредственное, ей претят незамысловатые ценности и обывательские клише. Кушла как бы разбивает авторскую речь ремарками, выделенными курсивом: «И я вижу вас насквозь», «Кому-то не повезет», «Я вступаю в игру» [2, с. 10, с. 35, с. 77]. Дешифруя постмодернистские коды, Даффи играет с читателем.

Отталкиваясь от эстетики и философии постмодернизма в искусстве, представляется возможным проследить многие характерные черты, которые впитала в себя постмодернистская сказка; некоторые из перечисленных принципов прослеживаются и в анализируемом романе. Более того, «Сказки для парочек» можно отнести к постфеминистской сказке, так как постфеминизм развился на благодатной почве постмодернизма, и по большому счёту, существует в рамках постмодернистской парадигмы. Писательница мастерски совмещает реальность с вымыслом. Два мира, созданные ею, причудливо взаимопроникают друг в друга. В сочетании с элементами повседневности и современным антуражем романистка придаёт магии иное звучание, удачно создавая альтернативную сказочную реальность.

Список литературы

1. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/4expseminar/Propp_MS.pdf (дата обращения 20.06.2018).
2. Даффи С. Сказки для парочек. М.: Фантом Пресс, 2003. 320 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1696 с.
4. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, 2004. 213 с.
5. Прохорова Л.П. Когнитивный механизм эволюции жанра сказки. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnyy-mehanizm-evolyutsii-zhanra-skazki> (дата обращения 28.10.2018).
6. Duffy S. Singling out the Couples. Hodder and Stoughton (Hodder Headline PLC), 1998. 262 p.

SPECIFIC CHARACTER OF THE POSTMODERNIST FAIRY TALE ("SINGLING OUT THE COUPLES" BY STELLA DUFFY)

J.G. Remaeva

The author in the section under discussion analyzes a novel «Singling out the Couples» (1998) written by an English writer Stella Duffy. The main goal of the research is to study the novel as an example of the so-called postmodernist literary fairytale taking into account all the literary canons of the postmodernism era. The objectives are to bring to light and examine the specific nature of imaginary true-life and fairytale world that represents the authorial intentions in the creation of the original tale in the postmodernist and postfeminist discourse. The character of Duffy's fairytale is peculiar as she follows postmodern literary traditions creating her own unique story that possesses original artistic devices contributing to the description of real and fantastic features of the fictional narration.

Keywords: postmodernism, postfeminism, postmodern fairy tale, literary fairy tale, folktale, women's literature, Stella Duffy, "Singling out the Couples".

3.6. СКАЗОЧНЫЕ КОДЫ И ИХ МОДИФИКАЦИИ В АВТОРСКИХ ПОВЕСТЯХ О ГНОМАХ

© *О.В. Тихонова*

Автор раздела обращается к жанру литературной сказки, выбирая для примера произведения писателей, принадлежащих к разным периодам литературы XX века, национальным традициям, областям литературного творчества. Материалом для исследования служат сказочные повести Отфрида Пройслера и Эптона Синклера – немецкого и американского писателей, представляющие вариации традиционных историй о гномах. Целью становится выявление основных элементов конструкции жанра, общего и различного в их комбинировании у двух авторов. Акцент делается на мотивно-тематических линиях (путешествия, пересечения границ, столкновения миров, Леса и Дома, познания мира и др.), типологии и характерологии героев. Делается вывод о специфике изображения волшебного мира и использования темы гномов: в фольклорном ключе у Пройслера и в сатирических целях у Синклера.

Ключевые слова: сказка, гномы, путешествие, сказочный хронотоп, сатира, волшебный мир

Традиция повествований о гномах восходит к мифологии и фольклору, но не менее плодотворно названная модель разработана и в литературе, а теперь и в других видах искусства. Представления о гномах, варьируемые в различных национальных традициях, всегда опирались на несколько элементов: «маленький народец» ассоциировался с землёй (земледелием

или подземными изысканиями), с лесным или горным пространством, отшельническим образом жизни и бытовыми – «крестьянскими»/ремесленническими – навыками, но также и волшебными, даже провидческими умениями [1; 2]. Отношения с людьми трактовались контрастно – «сутью этих взаимоотношений становилось либо тайное сотрудничество, либо вредительство исподтишка. Люди и карлики-гномы редко сталкивались лицом к лицу» [3, с. 3]. Но важно ещё и то, что гномы были связаны не только с землёй, но и с представлениями об изначальных стихиях мира, трактовались как духи познания (что зафиксировано в самом слове «гном», восходящему к греческим «genomus»/«gnoma»). Они воспринимались как хранители тайн подземного и горного миров, а в древнем мифологическом контексте (в «Эдде») принадлежали к когорте первопредков [4; 5]. Все эти элементы универсального образа сначала в фольклорно-мифологическом контексте, а затем и в литературном, разыгрывались с разными акцентами. Так со временем сложился контрастный образ гномов/карликов, растиражированный в наши дни и массовой культурой.

Рассматриваемые произведения Отфрида Пройслера («Гном Хёрбе», «Гном Хёрбе и леший», 1983–88) и Эптона Синклера («Гномобиль: гнеобычные гновости о гномах» / «The Gnomobile. A Gnice Gnew Gnarrative With Gnonsense But Gnothing Gnaughty», 1936) формально принадлежат к детской литературе. Отфрид Пройслер, автор известных книг «Маленькая Баба Яга», «Маленькое Привидение», «Маленький водяной», «Крабат», в своём творчестве выступал продолжателем немецкой традиции новеллы-сказки. Продуктивно используя фольклорный материал, Пройслер «осовременивал» его в деталях и подробностях, но сохранял основные схемы, мотивы, типологию героев и сам дух волшебной сказки. Эптона Синклера – публициста, журналиста, политического деятеля, критически настроенного автора социальных романов в духе литературы «разгребателей грязи» – невозможно ассоциировать с детской литературой. Сказочная повесть «Гномобиль» представляется своеобразным исключением в ряду его произведений. Он лишь использует «сказочность» в сатирических, разоблачительных целях. Всё необычное предстаёт здесь средством, с помощью которого автор «остраняет» привычное, типичное и заостряет актуальные проблемы американской жизни эпохи Великой Депрессии.

В сюжете повестей Пройслера [6] обыгрываются традиционные моменты волшебной сказки [4], в зависимости от которых организуется хронотоп и намечаются тематические и проблемные уровни. В центре первой части повествования – путешествие Хёрбе в «другой мир» (Дальний лес), обыгрывающее схему Пути героя в мифе и сказке, где задача – достижение важных целей, но в целом – познание. Затем следует знакомство с пред-

ставителем иной культуры и, наконец, совместное возвращение домой – к «исходной точке» Дома. Во второй части в деталях рисуется реальность мира гномов, выстроенного по принципу природных ритмов.

Пройслер сосредотачивает внимание читателя не только на приключениях гнома Хёрбе (главного героя), но и на жизни Ближнего леса, «настоящего места для гномов», его тринадцати обитателей и одного чужака, ставшего также неотъемлемой частью этого сообщества, – Лешего Цветотеля. Этот «малый мир» мыслится автором как часть и пример мира «большого», но сами гномы представляют его центром и средоточием всего, что им известно, дорого и близко. В этом мире есть своя география, свой социум, уклад, традиции, хозяйство и культура. В процессе путешествия героя происходит «раздвижение» границ привычного мира – путь гнома Хёрбе приводит его сначала к Вороньему пруду – своеобразной «границе», затем забрасывает в Дальний лес. Вся конструкция возводится автором по принципу сопоставления и контраста, пронизана антитезами: Леса и Воды (пруда, ручья), осёдлости и движения (Пути), Дома, привычной округи – и чужого, неизведанного, радости, познавательного энтузиазма – и страха, неуверенности.

Пройслер сталкивает *два тина* сказочной цивилизации. Мир Цветотеля (слово буквально означает «второй», «двойник») прост, даже примитивен. Великан-леший ведёт совершенно дикую жизнь, приспособившись к жестоким условиям леса: он ест «что попадётся», спит под открытым небом, он не знает не только, что такое жилище, огонь, одежда, но и что такое сложные чувства и переживания, он легковесно, без претензий относится и к жизни вообще, и к своим трудностям. Этому «первобытному», дикому типу цивилизации противопоставлена «окультуренная» цивилизация хозяйственных гномов, которую Цветотелю предстоит познать. Весь комичный и трудный процесс «вживания» в благоустроенный и упорядоченный мир гномов подробно описывается автором, высвечивая одновременно и сами принципы этого «порядка», и истоки его благополучия. Гномы олицетворяют разные стороны этой культуры – каждый из них «отвечает» за определённые ремёсла, цель их существования – поддержание и передача во времени этих умений и знаний – простых и естественных (выпечка хлеба и изготовление варений и солений, орудий труда, строительство печей, уютных и надёжных домиков). В сказке Пройслера рождается настоящая поэзия простых вещей, которые выступают своеобразными символами «домашнего», уютного, самодостаточного существования. В его основе – дружба и взаимопомощь, радость ежедневного познания мира, трудолюбие и гармония с природой. Подобная трактовка отсылает к доминирующим (особенно в германо-скандинавском культурном пространстве) фольклор-

но-мифологическим смыслам образов карликов и великанов, где «в оппозиции “природа-культура” великаны ближе к природе, а карлики – культуре» [2, с. 623].

Кроме того, центральные образы, как и все фольклорно-мифологические конструкции, которые «скрепляют» повесть немецкого писателя, трансформированы в направлении детского восприятия – гномы добры и справедливы, а леший не воплощает зло и коварство. Обладая характерными чертами трикстера, он не становится антигероем. Более того, он совмещает черты трикстера и простака. Кроме того, в этой сказке вообще нет очевидного противостояния добра и зла, а дидактический элемент смягчён – история «окультуривания» лешего больше сдвинута в направлении познания природы и культуры, а поучение превращается в занимательное учение.

Сюжет произведения Э. Синклера [7] также привязан к ситуации путешествия, но у него, в отличие от схемы Пройслера, есть очевидная и конкретная цель. Гномы Бобо и Глого – дед и внук, последние уцелевшие в калифорнийских лесах, в сопровождении людей – девочки Элизабет и её молодого дяди Родни, отправляются на поиски других гномов. Ими движет не просто практическое желание – найти Бобо невесту для продолжения рода – но и стремление восстановить прерванную историю «гномьего народца», исчезнувшего под давлением людей. Путешественники пересекают практически всю Америку, причем на автомобиле – совсем не сказочном, а ультрасовременном средстве передвижения, переименовывая его при этом в «гномобиль». От «волшебного» здесь остаются лишь собственно герои, да несколько традиционных подробностей (например, проживание гномов в зарослях папоротников, питьё росы, и т. д.).

Фантастическое в этой книге уступает место не просто реальному, но сатирически заострённому. Все блага современной автору американской цивилизации, пресловутый свободный и прогрессивный образ жизни, предстают в произведении Э. Синклера как псевдо-ценности, остро воспринимаемые именно в столкновении с естественным, наивным, но мудрым взглядом сказочных гномов. Важен тот факт, что сказочное здесь тесно сосуществует с подчеркнуто прозаическим, но одновременно и противоречит этой обыденности. Современные люди не просто изживают «сказку» из своего насквозь практичного мира, но попирают естественные законы, губят природу и традиции, что приводит и к их собственной «гибели» – ожесточению, бесчувственности, продажности. И причина всему этому – жажда наживы, корысть, пронизывающая вполне реальную общественную систему (один из лейтмотивов творчества Синклера в целом).

Символом уходящего естественного мира гномов становится тысячелетний Глого, который пессимистически смотрит в будущее. Для него тот, кто истребляет леса, представляет «бедствие для всего живого» вообще, и сознание надвигающейся катастрофы приводит его к особой болезни – «мировой скорби». Романтический комплекс разочарования и тоски по идеалу, осознания утраченной гармонии, трагедии вынужденного одиночества проступает сквозь волшебные обстоятельства и заставляет иначе взглянуть на сказочный сюжет и сказочного героя. И никакие старания «хороших людей» не могут переубедить его и уравновесить зло, порождаемое «плохими людьми». Поэтому и финал у этой истории совсем не сказочный: старый гном умирает от тоски по прошлому и от ужаса перед будущим. Здесь в очередной раз разыгрывается столкновение (и даже несоответствие) «малого» и «большого» – маленький герой переживает большие, серьезные страдания, и его смерть трактуется в романтическом ключе. А его внук, наоборот, находит себя в человеческом мире, извлекая выгоду из своей «сказочной» исключительности, научившись «делать деньги». Романтический комплекс «выворачивается наизнанку».

На фольклорном уровне, соответствующем и детским представлениям, приключения Бобо завершаются вроде бы традиционно – он обретает свою «Принцессину» (гномессу), дом, новых родственников и занятие по душе. Есть и положенные «превращения» – он получает «полцарства», перевоплощается в коронованного принца и наследника новой империи гномов. Но на другом, «взрослом» и «серьёзном», уровне это превращение трактуется почти трагически: с Бобо происходит именно то, чего так боялся мудрый Глого, – незаметно для себя самого он утрачивает наивность и осторожность, идя на компромисс с враждебными гномам правилами и привычками, предаёт их законы.

Бобо и Глого – не просто представители разных поколений гномов, это типы, в которых сконцентрированы разные, практически полярные, модели мировоззрения и мироощущения – консервативный и модерный, романтический и рационалистический, идеалистический и утилитаристский. Персонажи Синклера становятся своеобразными символами прошлого и будущего, опыта и риска, традиции и новаций.

Если у Пройслера мир гномов противопоставлен всему остальному природному сообществу, то у Синклера он сам получает двойное, контрастное воплощение. Автор рисует «модернизированную» цивилизацию горных гномов, принявших Бобо, построенную по образу и подобию американской. Они не знают чистоты воздуха и красоты лесов, они почти утратили вековые традиции (кроме одной – прятаться и не доверять людям), при этом выстроили мегаполисы, сталеплавильные заводы, произво-

дят синтетические ткани и пищу, ездят в модных спортивных автомобилях, падают на рекламу. Но вместе с этим они получили и «побочный» эффект – «осовремененные» недостатки, проблемы и заботы: похищения видных деятелей, безработицу, кризисы, равнодушие к судьбам своих менее удачливых и богатых соплеменников и главное – страх перед будущим. Это дань за удобное, «прогрессивное» существование. Э. Синклер рассказывает историю, конечно, не о гномах, а о людях – о законах их мира, принципах и стремлениях, «болезнях» их цивилизации – правдивую поучительную историю с печальным концом.

Таким образом, оба автора преследуют разные цели и создают в результате разные жанровые вариации – детскую сказку и сатирическую прозу, замаскированную под сказку. Исходным для обоих авторов становится понимание гномьего мира как специфической цивилизации, причем утопической. У Пройслера этот мир идилличен, и, несмотря даже на вторжение чужаков, целостен, он вписан в естественные циклы и вечные представления. Мир гномов здесь – своеобразный центр огромного мира природы, он самодостаточен и опозитизирован вековыми укладами и традициями. В повести Синклера утопия гномьего царства сталкивается с человеческим миром и противостоит ему. Мир гномов у американского писателя подразумевается, но отсутствует в реальности, картина этого мира возникает только в рассказах Бобо и Глого, а сам он выступает в качестве утраченной идиллии или искажённой традиции. Здесь эпицентр картины мира – люди и их цивилизация: город, а не лес, проза жизни, а не сказка. У Пройслера мир гномов – это утопия. Волшебная, сказочная, в её специфике и деталях, понимаемая как необходимая и естественная. У Синклера – это утопия утраченная, вытесненная реальностью и современностью. Своеобразный потерянный естественный рай, который сменил рай индустриальный и потребительский. Поэтому так одиноко и пронзительно звучат в финале слова «хорошей девочки» Элизабет, которая клянётся, что «будет помогать тем, кто спасает леса», и постарается, чтобы в них «опять поселились милые маленькие гномы» [7, с. 154].

Список литературы

1. Борхес Х. Л. Книга вымышленных существ. Мн.: Старый свет, 1994. 208 с.
2. Левинтон Г.А. Карлики // Мифы народов мира в 2 тт. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 623–624.
3. Аппензеллер Т. Гномы. М.: Терра, 1996. 27 с.
4. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 168 с.
5. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990 (2). 709 с.
6. Пройслер О. Гном Хёрбе и леший. Сказки. М.: Текст, 1995. 317 с.

7. Синклер Э. Гномобиль. Гнеобычайные гновости о гномах. Повесть-сказка. М.: Детская литература, 1971. 160 с.

FAIRY-TALE CODES AND THEIR MODIFICATIONS IN THE ORIGINAL DWARF TALES

O.V. Tihonova

This paper attempts to explore the genre of literary tales, analyzing the works of authors belonging to different periods of 20-century literature and different national traditions. The fairy tales of Otfried Preußler (Germany) and Upton Sinclair (USA) representing variations of the original stories about dwarfs serve as the research material. The goal of this study is to identify the main elements of the genre structure, common and different features in their combination for both authors, with the focus on motivational and thematic lines (traveling, crossing borders, colliding worlds, getting to know the world, etc.), typology and characterology of the characters. The conclusion is drawn about the specifics of the image of the wizarding world and the use of the dwarf theme by both authors. Preußler mostly follows the folklore schemes, Sinclair modernizes the material for satirical purposes.

Keywords: literary/original tale, dwarfs, journey, fairy tale chronotope, satire, wizarding world

3.7. ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МИРЫ ФИЛИПА К. ДИКА

© *О.Ю. Аницферова*

Исследуются предпосылки непреходящей актуальности творчества американского писателя-фантаста Филипа К. Дика, тесно связанные с онтологией и этикой созданных им фантастических миров. Анализируются индивидуально-авторские трансформации в жанрообразующих особенностях научной фантастики. Основной вклад фантаста-визионера связывается с предвосхищением проблематики *постгуманизма* – явления, теоретически осмысленного на десятилетие позже, чем Дик представил его в романе «Мечтают ли андроиды об электроовцах?». В сопоставлении с теориями Р. Брайдотти демонстрируется, что проблемное ядро указанного романа в точности совпадает с выявленными позже тремя основными сценариями личностной деформации в пост-антропоцентрическую эпоху.

Ключевые слова: Научная фантастика, Филип К. Дик, (пост)гуманизм, дистопия, киберпанк, идеология, историзм.

Не будет преувеличением сказать, что освоение творчества знаменитого американского писателя-фантаста Филипа К. Дика (1928–1982) в русскоязычном литературоведении еще только начинается. Много и активно писавшему автору не суждено было воспользоваться плодами широкой

известности при жизни. Он совсем немного не дождался громкого успеха фильма «Бегущий по лезвию» (*Blade Runner*, 1982) режиссера Ридли Скотта с Харрисоном Фордом в заглавной роли, снятого по мотивам самого знаменитого романа писателя «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968). Именно это культурное событие положило начало настоящей популярности писателя, которая с начала восьмидесятых только ширится, что находит выражение как в громадных тиражах изданий и переводов произведений Филипа К. Дика, так и в количестве посвященных ему на Западе научных работ. В настоящее время его по праву считают писателем-провидцем (или фантастом-визионером) как благодаря футурологической направленности его произведений, так и благодаря художественной убедительности, вещественности и будоражающим этическим парадоксам его фантастических миров – порождения таланта, который, подобно Олдосу Хаксли, активно экспериментировал со средствами расширения сознания. Фантастические миры Дика, созданные в середине XX века, предвосхитили многие острейшие проблемы нового тысячелетия, которые только теперь предстают перед нами во всей своей пугающей масштабности и экзистенциальной неразрешимости. Выдающийся современный американский литературовед-неомарксист Фредерик Джеймисон называет Филипа К. Дика «Шекспиром научной фантастики» и расценивает его книги как «одно из самых мощных художественных воплощений общества спектакля и псевдособытийности» [1, р. 345, 347].

Дебютировав в литературе в начале 1950-х годов, Дик стал автором нескольких десятков романов и множества рассказов. Он всегда строил свои произведения на основе такого проверенного сюжетного инструментария, как допущения и альтернативные ходы времени. Как известно, любое научно-фантастическое произведение начинается именно с этого – с допущения, более или менее научно обоснованного. В научной фантастике всегда выстраиваются альтернативные миры, отодвинутые от реальности читателя либо во времени, либо в пространстве. Альтернативные миры Филипа К. Дика на редкость безрадостны и отнюдь не призваны внушить читателю веру в светлое будущее. Неслучайно, его считают одним из родоначальников такого поджанра научной фантастики, как *киберпанк*, точкой отсчета которого считается 1984 год – выход в свет романа Уильяма Гибсона «Нейромант» (*Neuromancer*). Ставший культовым явлением (достаточно вспомнить «Матрицу» (*The Matrix*, 1999) братьев/сестер Вачовски), киберпанк строится вокруг сочетания «high tech and low life» (высокого научно-технического уровня вкупе с низким уровнем жизни) и живописует высочайшие научные достижения, типа искусственного интеллекта и кибернетики, на фоне радикальной дегуманизации общества. По сути,

герои Филипа К. Дика полностью соответствуют определению классического героя киберпанка – «маргинализированных, одиноких изгоев, которые живут на задворках дистопического общества, где будничная жизнь подчинена стремительному техническому прогрессу, информационной диктатуре всепроникающей компьютеризации и навязчивому стремлению модифицировать человеческое тело» [2].

Неудивительно, что одна из магистральных тем сегодняшних научных работ, посвященных Дику, – причины его сегодняшней актуальности. Даже оставаясь на уровне повседневной жизни, мы не можем не признать пророческий дар Филипа К. Дика. Канадский литературный критик Нора Янг пронизательно отмечает: «Легко понять, почему сюжеты [Филипа К. Дика] так будоражат нас. Мы живем в эпоху технологий, все более назойливо диктующих нам, кто мы такие и как должны себя вести. В обществе всеобъемлющего надзора наши действия отслеживаются видеокameraми, наши паспорта и удостоверения личности находятся под контролем компьютеров. Синтезируются все новые лекарства, модифицирующие наше настроение, интересы и память. Обычная пластическая хирургия приводит к тому, что многие люди в буквальном смысле перестают быть собой. Многие из нас творят множественные бестелесные версии самих себя, которые существуют независимо от нас в интернете» [3]. Английский литературный обозреватель журнала «Спектейтор» Вильям Кук далее расширяет список переключек между артефактами Филипа К. Дика и недавней современностью: «Дик поражает точностью своих предсказаний: ядерная катастрофа в СССР в 1985 г. – Чернобыль взлетел на воздух в 1986 г.; создание искусственной жизни к 1993 году – овечка Долли была клонирована в 1997 г. Принадлежит к до-интернетовскому поколению, Дик, поражая все тем же жутковатым даром предвидения, обрисовал нечто подобное мировой паутине в «Мечтают ли андроиды об электроовцах?». Всякий, у кого есть аккаунт в фейсбуке, опознает затягивающий круглосточный чат Дружище Бакстера, который проходит фоном романа Дика. И всякий, кто ищет выхода из своих жизненных затруднений в киберпространстве (или кому прописывают антидепрессанты для поднятия уровня серотонина), почувствует родное в пенфилдовском генераторе настроений, изобретенном Диком, – хитроумной машине, создающей широчайший спектр эмоций от «уверенности, что передо мной в будущем открыты безграничные возможности» до «желания смотреть телевизор, что бы по нему ни показывали». Как говорил Дик, “самая беспощадная боль не спускается к нам с другой планеты, а поднимается из глубин нашего сердца”» [4].

Следует отметить, однако, что в пост-апокалиптических декорациях, созданных Филипом К. Диком, теплится огонек человечности. Собствен-

но, важнейшая тема автора – человек и человечность в пост-индустриальном мире, хрупкость человеческой идентичности, не выдерживающей бремени невиданных физических, психологических и социальных нагрузок. Не будет преувеличением утверждать, что знаменитый роман «Мечтают ли андроиды об электроовцах» (1968) поднимает весь комплекс проблем, ассоциирующихся ныне с *постгуманизмом*, хотя сам термин был изобретен Ихабом Хассаном на десятилетие позже [5]. Один из современных теоретиков постгуманизма Розы Брайдотти справедливо замечает: «Дискурсы и репрезентации *нечеловеческого*, *античеловеческого* и *пост-человеческого* в нашем сегодняшнем глобализованном и высокотехнологичном мире возникают один за другим и вступают в разнообразные взаимодействия друг с другом» [6, р. 2]. В своей книге философ предсказывает три возможных сценария личностной деформации в постгуманистическую эпоху (*post- antropocentric scenarios of subjectivity transformations*). Отметим, что все они весьма релевантны для фантастических миров Филипа К. Дика.

(1) Коренная реструктуризация отношения **человека к животному**;

(2) Трансформация человека из биологического вида в активного геологического деятеля, что сказывается в пересмотре отношения **человека к земле** и приводит к внутренней перестройке как личности, так и сообщества;

(3) Изменение взаимоотношения **человека и машины** [6, р. 66].

Три оси трансформации человека в пост-индустриальном мире, очерченные Розы Брайдотти относительно трех магистральных факторов его существования (животный мир, Земля, машина), по сути, структурируют комплекс проблем, поднимаемых Диком в его романе 1968 года:

(1) Проблематизация взаимоотношений между человеком и животными, сказывающаяся в коммодификации животных и в гибридизации природного и искусственного;

(2) Влияние экологических проблем на человечество (опустошительные последствия Финальной Всеобщей Войны);

(3) Влияние высоких технологий на человечество и их обоюдное влияние, проявляющееся в невозможности отличить человека от андроида, что приводит к проблематизации онтологического и этического статуса человека.

Кроме этих трех магистральных линий, совпадающих с концепцией Р. Брайдотти, упомянем также не менее важные для Дика проблемы межпланетной колонизации, которая приводит к эскалации конфликтов между своими/чужими и инициирует проблемы инаковости, а также проблемы мифотворчества и религии (теологическая и моральная структура мерсе-

ризма). Последние два компонента из комплекса проблем, поднимаемых в романе Дика, имеют непосредственное отношение к историческому и идеологическому измерениям фантастических миров Филипа К. Дика и может стать предметом специального анализа. Это касается не только написанного в жанре «альтернативной истории» романа «Человек в высокой башне» (*The Man in the High Castle*, 1962), повествующего о судьбах послевоенного Западного мира, в котором Вторую мировую войну выиграли Германский рейх и Япония, поделившие между собой территорию США.

Определенную историчность текста «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» можно видеть в очевидных параллелях между андроидами и рабами. Пост-апокалиптический текст Дика повествует о мире после ядерной катастрофы. После Финальной Всеобщей Войны земля мало приспособлена для нормальной жизни, и подавляющее большинство населения эмигрировало на колонизированный Марс. В высшей степени характерно для фантастики Дика то, что из этого романа мы практически ничего не узнаем о жизни на Марсе, какой бы утопически прекрасной она ни была. Книга посвящена тому, как выживают на Земле оставшиеся там «ошметки» человечества – выживают в тени своего доколониального прошлого. О колониях же мы узнаем лишь одно – то, что землян соблазнили к переселению на Марс тем, что в их распоряжении там будут человекоподобные роботы – андроиды: «...наяву возрождает патриархальную идиллию южных штатов, какими были те до Гражданской войны! – вопил телевизор. – По прибытии на место вы получите – получите абсолютно бесплатно – гуманоидного робота, с равным успехом способного быть как вашим личным слугой, так и безотказным неутомимым работником...» [7, с. 35].

Земля (точнее, территория вокруг Лос-Анджелеса в США) заселена теми, у кого не хватает денег на межпланетное путешествие (к ним можно отнести главного героя, охотника на андроидов Рик Декарда и его семью) и «аномалами» (specials), которых признали непригодными для переселения на Марс из-за их невысокого интеллектуального уровня (Джон Изидор). Другими словами, Земля стала приютом для «нищих и убогих», чьим уделом должно бы быть Царствие Небесное. Однако наиболее человеческие герои Дика обречены жить в мире, которому постепенно суждено скрываться под слоем мусора и где ядерная пыль навсегда скрыла звезды (отсылка к столь любимому Диком Канту). Таким образом, и «недочеловеки», оставшиеся на земле, и андроиды, внешне ничем от людей не отличающиеся и сбежавшие на Землю из марсианских колоний, в равной степени обречены. Однако, в фантастическом мире Дика именно эти «нищие и убогие» занимают привилегированное место протагонистов пост-апокалип-

тического нарратива, в то время как «счастливицы», подчинившиеся пропаганде и переехавшие в колонии, заслуживают, подобно дантовским «ничтожным», только одного – фигуры умолчания. Очевидным образом, Дику не интересно, насколько далеко продвинется в своем техническом прогрессе человечество в колонизации межпланетных пространств. Его гораздо больше волнуют судьбы тех, кто остался на Земле.

Роль, которую играют андроиды в жизни людей, строго регламентирована законом: те, кто нелегально сбежал с Марса, преследуются и подлежат уничтожению. Все это очень напоминает судьбы рабов в США XIX века. В определенной степени, повествование об андроидах вызывает отчетливые ассоциации с *passing narrative*. Подобно светлокожим афро-американцам, выдававшим себя за белых, андроиды симулируют человеческие реакции, чтобы избежать уничтожения, и единственное, что может гарантировать им выживание, – это успешно выдать себя за людей. Эта вынужденная и настойчивая *мимикрия* четко соотносится роман Дика с постколониальной теорией и постколониальным гибридизированным субъектом.

Фидип К. Дик так определял главную тему своего творчества: «Кто настоящий человек, а кто только притворяется им?» [8, р. 414]. И, конечно, речь здесь идет о вопрошании более широком и метафизическом, нежели как отличить человека от андроида. Нельзя сводить это кардинальный мировоззренческий вопрос и к традиционному противопоставлению гуманности и антигуманности. Предоставим еще раз слово Дику: «Притворство – вот тема, которая завораживает меня. Я уверен, что все можно подделать... Многочисленные подкаски смогут заставить нас поверить в то, во что они хотят нас заставить поверить... Достаточно вам единожды приоткрыть свое сознание для фальши, и вот вы уже участник совершенно иной реальности. Это путешествие, из которого нет возврата» [9, р. 376].

Таким образом, фантастические миры Филипа К. Дика – это прежде всего предостережение. Предостережение против простых ответов, против интеллектуальных и идеологических ловушек, против вечного как мир несовпадения между видимым и сущим, – конфликта, которому век высоких технологий и искусственного интеллекта придал статус не просто онтологический, но сделал вопросом самосохранения человечества.

Список литературы

1. Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London and New York: Verso, 2005. 448 p.
2. Person L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto. Slashdot. October 8, 1999. Originally published in Nova Express, issue 16 (1998). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> (дата обращения 23.10.2018).

3. Young N. Views of the future from a long-dead writer// The Globe and Mail. Toronto (Ont.) 21 April, 2007. P.13.
4. Cook W. How Ridley Scott's sci-fi classic, Blade Runner, foresaw the way we live today// The Spectator ; London (Mar 7, 2015). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spectator.co.uk/2015/03/how-ridley-scotts-sci-fi-classic-blade-runner-foresaw-the-way-we-live-today/>(дата обращения 23.10.2018).
5. Hassan I. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?// The Georgia Review. 31/4. (Winter 1977). P.830 – 850.
6. Braidotti R. The Posthuman. Cambridge: Polity press, 2013. 180 p.
7. Дик Ф.К. Мечтают ли андроиды об электроовцах? / Пер. с англ. М. А. Пчелинцева. М.: Издательство «Э», 2017. 598 с.
8. Dick P. K. The Collected Stories: In 5 v. New York: Citadel Twilight, 1991. V. 3. Second Variety. 585 p.
9. Dick P. K. The Collected Stories: In 5 v. New York: Citadel Twilight, 1991. V. 4. The Minority Report. 546 p.

THE FANTASY WORLDS OF PHILIP K. DICK

O.Yu. Antsyferova

The paper aims at elaborating upon the reasons for the lasting public enthusiasm for Philip K. Dick sci-fi prose. It is claimed to relate not only to extremely successful film-versions of his books, but, even more so, to the highly topical message of his. In his dystopian text *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), Philip K. Dick manages to put into focus the whole range of issues currently associated with posthumanism. Analyzed against the background of three possible post-anthropocentric scenarios of subjectivity transformation delineated by R. Braidotti, the cluster of issues raised by Dick includes environmental problems caused by human activities, interplanet colonization escalating the conflicts of inclusion/exclusion, human/animal relations overlapping with the hybridization of natural and artificial, critical problems of future technological posthumanism manifesting themselves in highly problematic distinction between the humans and androids and in questioning the onto-ethical status of the humans.

Keywords: Sci-fi, Philip K. Dick, (post)humanism, humanness, distopia, cyberpunk, ideology, historicism.

3.8. СТОЛКНОВЕНИЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА В РОМАНЕ Д. СИММОНСА «ПЕСНЬ КАЛИ»

© *Е.А. Куликов*

В разделе анализируется первый роман современного американского писателя Дэна Симмонса «Песнь Кали» с точки зрения проблематики противостояния Востока и Запада. Целью работы является сопоставление восточного (индийского) и

западного (американского) типов мышления через противопоставленных друг друга персонажей, а также окружающей действительности, культурных и политических реалий и т.д. Методы, использованные в работе: социологический, типологический и системно-структурный. В результате рассмотрения произведения делается вывод, что сталкивающиеся культуры не подлежат однозначной категоризации, несмотря на кажущееся превосходство западной цивилизации над восточной. В романе репрезентируются их достоинства и недостатки, и только уважение к чуждой культуре и стремление к познанию окружающего мира видятся Симмонсом правильным путём развития современного человечества.

Ключевые слова: Дэн Симмонс, Восток, Запад, мультикультурализм, национальная идентичность, национальный код.

Тема взаимоотношений Востока и Запада как двух противоположных типов мышления и культурного сознания интересует как литературоведов, так и гуманитариев вообще испокон веков. Проблема фундаментального различия мировосприятия поднимается, в частности, в трудах таких классиков, как Е.М. Мелетинский [1] и В.М. Жирмунский [2]. Из современного научного дискурса нам бы хотелось отметить исследовательскую деятельность А.Б. Куделина [3], Д.С. Берестовской [4] и С.П. Толкачёва [5]. При этом в свете современной тенденции к глобализации и мультикультурализму очевидно, что данная проблема не только не устаревает, но и напротив становится всё более актуальной. Именно ей посвящён исследуемый роман, «Песнь Кали», который был написан в 1985 году. В этом произведении Дэн Симмонс, современный американский писатель, впервые затрагивает тему, которая будет интересовать его на протяжении всего творческого пути – проблему неуклонной энтропии и мира, неумолимо движущегося в сторону хаоса и разрушения. Будучи в то время ещё довольно молодым (по писательским меркам) человеком, Симмонс достаточно оптимистичен по поводу своей нации, своей страны и типичных для неё взглядов на окружающий мир – что, впрочем, достаточно быстро изменится в дальнейшем его творчестве.

Повествование концентрируется вокруг путешествия американского журналиста Роберта Лузак и его семьи в Калькутту по редакционному заданию. Роберт – литературный журналист, сотрудник маленького журнала «Другие голоса» и достаточно талантливый и публикуемый поэт. Однако нельзя сказать, что его дела идут очень хорошо, поэтому, когда он получает предложение от главного редактора «Харперс» съездить в Калькутту, чтобы провести расследование мнимой пропажи известного индийского поэта М. Даса, то достаточно быстро соглашается, несмотря на то что и он сам, и его супруга Амрита, уроженка Индии, прожившая, впрочем, в США практически всю жизнь, и его непосредственный начальник

Эйб Бронштейн не испытывают особого энтузиазма от возможности посетить страну третьего мира, да ещё и не самый культурный и современный из её центров. Но заработок предлагается достаточно серьёзный, плюс при успешном завершении дела репутация Роберта достаточно сильно укрепитя в журналистских кругах и позволит ему больше зарабатывать и больше публиковаться. Ему необходимо либо развенчать мифа о том, что поэма, которую индийские коллеги пытаются выдать за сочинение М. Даса, вроде бы погибшего 8 лет назад, является настоящей, либо же наоборот доказать, что великий творец жив и просто скрывается от журналистов и социума.

То, что хорошо это путешествие не закончится, даёт понять уже пролог к роману, в котором Роберт говорит следующее: «Есть места, слишком исполненные зла, чтобы позволить им существовать. Есть города, слишком безнравственные, чтобы испытывать страдания. Калькутта – именно такое место. <...> Захватив Карфаген, римляне истребили мужчин, продали в рабство женщин и детей, разрушили громадные сооружения, раздробили камни, сожгли развалины, усыпали солью землю, чтобы ничто более не произрастало на том месте. Для Калькутты этого недостаточно. Калькутта должна быть стёрта» [6, с. 7]. Уже в этом прологе чётко вырисовывается проблема, которая будет лейтмотивной на протяжении всего текста романа – противостояние западного, цивилизованного, культурного и разумного человека восточному, варварскому, негуманному и нерациональному миру. Впрочем, стоит сразу обозначить, что даже на первых порах своего писательского пути Симмонс уже не настолько наивен, чтобы окрашивать два противоборствующих друг друга мира, два типа сознания и мировосприятия в белый и чёрный цвет, поэтому роман не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд.

Сам Роберт и его супруга Амрита – представители Запада в полном смысле этого слова. Это достаточно типические образы интеллигентных, образованных белых людей, живущих в уютном комфортабельном мире и верящих, что всё окружающее пространство является таким же. Симмонс здесь впервые, но далеко не в последний раз в своём творчестве использует приём помещения американских героев во враждебные, непривычные обстоятельства, чтобы проанализировать не только природу самого конфликта между цивилизованным и нецивилизованным мирами, но и поведение обыденного западного человека при столкновении с неизвестным вдали от родного дома. Безусловно, Роберт не является глупцом, поэтому ожидает, что во время путешествия в Индию (а действие романа разворачивается в 1977 году, когда в Индии происходит серьёзнейший политический и экономический кризис после ухода Индиры Ганди с поста премьер-

министра) его будут ожидать определённые сложности. Однако то, с чем он и его семья сталкиваются по прибытии в страну, он никогда не мог даже представить. Из комфортного современного мира Роберт попадает в пространство, напоминающее ему Лондон или Берлин во время Второй мировой войны после бомбардировок: «Улицы были затоплены. Местами вода поднималась на два-три фута. Под рваными навесами полулежали, спали, сидели на корточках закутанные фигуры и смотрели на нас глазами, в которых виднелись лишь белки, окружённые тенью. <...> Здания выглядели гораздо старше своего истинного возраста и казались некими заброшенными осколками какого-то давно забытого тысячелетия – ещё до появления человека, – поскольку все эти тени, углы, проёмы и пустоты отнюдь не походили на произведения архитектуры. <...> Слышались крики играющих, носящихся по тёмным переулочкам ребятишек, почти неслышное хныканье младенцев – и повсюду, куда ни кинешь взгляд, суматошное движение, шуршание автобусных покрышек по прокисшей глине и гудро-ну, закутавшиеся фигуры, будто трупы, лежащие в тени тротуаров» [6, с. 31–32]. Таковым оказывается самое первое впечатление Лузака после приземления в аэропорту Калькутты и последующей дороги на микроавтобусе до гостиницы. Сложно сказать, насколько сильно изначальные предубеждения Роберта перед Индией влияют на подобное восприятие – скорее всего, можно говорить о симбиозе изначального настороженного отношения главного героя к цели своего путешествия и реальным положением дел в Индии, действительно в то время являвшейся отсталой, грязной, невероятно бедной, опасной для жизни страной.

С течением времени восприятие Лузаком Индии только ухудшается: обнаруживается, что редакционное задание оказывается не столь простым, как могло показаться, а авиасообщение, как и любые другие муниципальные структуры в стране, работает из рук вон плохо, что не позволяет журналисту отправить домой свою семью. Поэтому тот скорее вынужденно, чем по желанию, продолжает распутывать загадку исчезновения и появления после 8 лет молчания М. Даса, во время чего знакомится со многими людьми, на образах двух из которых нам бы хотелось остановиться для репрезентации заявленной проблемы.

Первый персонаж – это Майкл Леонард Чаттерджи, один из главных людей в Союзе писателей Бенгалии, человек неопределённого возраста (Роберт в итоге приходит к мысли, что ему около или чуть больше 60 лет) и редкий представитель высшего слоя индийского общества: вместе с супругой он живет в том, что в западной стране считалось бы просто субурбией, здесь же – элитным коттеджным посёлком, дома которого были построены ещё англичанами и предназначались изначально именно для их

существования. Хотя дом и находится в отличном по индийским меркам состоянии, стоит он посреди многих заброшенных строений с заколоченными окнами, обшарпанными стенами и провалившимися крышами. На подобном несоответствии реального и интенционального строится и всё дальнейшее описание быта Чаттерджи: «просторные, с высокими потолками парадные помещения, в которых краска отслаивалась от грязноватых стен; прекрасный ореховый букет, испещрённый царапинами <...> дорогой кашмирский ковёр ручной работы, положенный на обшарпанный линолеум» [6, с. 123–124]. Очевидно, что хозяева дома пытаются как можно более роскошно обустроить своё жилище: этого и требует статус, и позволяет благосостояние, и желают сам Чаттерджи с супругой. Но то, что на фоне остальной повальной бедности, грязи и нищеты выглядит презентабельно и красиво, меркнет по сравнению с восприятием мира западного человека, для которого подобное элитное по индийским меркам убранство выглядит просто как не очень хороший антиквариат, обшарпанный и неухоженный. В этом контексте символично, что виски –единственное, что понравилось Лузаку по время посещения дома Чаттерджи – оказывается не индийским, а шотландским, то есть западным и не имеющим никакого отношения к местному производству и культуре.

Лучше всего мировоззрение этого человека, его социальные и политические взгляды и его моральные и этические принципы раскрываются через противопоставление с супругой Лузака Амритой, с которой Чаттерджи вступает в спор. Стоит отметить, что уже само вступление Амриты в диалог для индийца является неслыханной наглостью: восточные женщины живут в повиновении и молчат, когда говорят мужчины, не говоря уж о том, что не должны иметь никаких собственных взглядов и личной позиции (таковой является жена Майкла Леонарда, чьё имя тот даже ни разу не называет во время совместного обеда и не представляет гостям); Амрита же наоборот, услышав позицию мистера Чаттерджи по поводу универсальности проблем Калькутты и других больших городов в странах третьего мира и заметив нежелание своего супруга ввязываться в дискуссию, смело вступает в спор и доказывает своему оппоненту, почему его позиция является в корне неверной. Сам Чаттерджи, непривыкший к участию женщин в обсуждении, заведомо негативно на это реагирует («удивлённо повернулся к ней», «забарабанил пальцами сложенных вместе ладоней. Несмотря на самоуверенную улыбку, его явно удивлял и раздражал тот факт, что ему противоречит женщина», «улыбка теперь больше походила на гримасу», «от улыбки Чаттерджи повеяло холодом, но он промолчал» [6, с. 132–133]). То, что для жителя Индии является традицией, для западного человека воспринимается как пережиток прошлого, от которого необхо-

димо избавиться. Чтобы это продемонстрировать, Симмонс проводит интересную параллель традиций: помимо вышеупомянутого положения женщины в обществе и её оторванности от интеллектуальной жизни, в диалоге возникает спор о корове. Амрита рассказывает об произошедшем некоторое время назад случае, когда она долго стояла в пробке, потому что на проезжей части лежала старая корова: «Вдруг корова стала мочиться и выпустила на мостовую целый поток. На тротуаре возле нас стояла девочка – очень милая, лет пятнадцати, в свежей белой блузке и красной косынке. Эта девочка тут же выбежала на проезжую часть, погрузила руки в поток мочи и плеснула себе на лоб» [6, с. 134]. Для мистера Чаттерджи подобный случай вообще не является чем-то из ряда вон выходящим: он отмечает, что коровы издавна являются священным символом индийской религии, что моча человека, как считает огромное количество местных жителей, «обладает сильными духовными и медицинскими качествами» [6, с. 135], что премьер-министр страны каждое утро выпивает стакан собственной мочи и т.п. Но для цивилизованного человека, даже уважающего традиции других стран (более того, напомним, что Амрита сама родом из Индии), подобное является если не дикостью, то чем-то предельно далёким от понятия культуры и цивилизованности. Миссис Лузак справедливо отмечает, что в контексте общемировой культуры элементы, присущие индийской системе культурных установок, не являются типическими, а если и присутствовали когда-то в некоторых странах, то были уничтожены или забыты в процессе эволюции. Практика употребления собственной мочи премьер-министром не должна быть образцом для подражания только из-за высокого поста, занимаемого человеком, её осуществляющим – более того, Амрита вспоминает, что главное, на что обращал внимание Махатма Ганди в своём учении, лично распространяемом им по различным городам и деревням, были не философские догматы или религиозные проповеди, а банальные основы человеческой гигиены. Если же не человек, но целая национальность, целая культура игнорирует здравый смысл и науку в пользу традиций и лжемедицинских верований – вряд ли можно отождествлять проблемы данного народа с проблемами остального мира. При этом миссис Лузак не закрывает глаза на то хорошее, что существует в индийской культуре: особое внимание она уделяет, например, философии ненасилия и братства людей, но отмечает, что нельзя опускать недостатки и низводить их до проблемы временной отсталости страны в общемировом контексте (Чаттерджи говорит о том, что нынешняя Калькутта очень похожа на Лондон середины XIX века, из чего им делается вывод, что стоит лишь подождать одно столетие, как Индия станет похожа на современные европейские страны). Также атмосфера безумия и жестокости,

которую не замечает (а, скорее, не хочет замечать) Майкл Леонард и которая так бросается в глаза приезжим американцам, становится явным маркером разницы двух противопоставленных друг другу миров. И если мистер Чаттерджи является просто интеллектуалом и представителем светского индийского общества, то следующий персонаж, анализ которого необходим в контексте нашего исследования, является неотъемлемой частью этой атмосферы.

По прибытии в Калькутту во время визита Роберта в Союз писателей Бенгалии, где решалась судьба рукописи М. Даса, миссис Лузак знакомится с очаровательной девушкой Камахьей Бхарати. Ей всего двадцать два года, её природная красота, грация и непринуждённость сразу же пленяют обоих супругов. Амрита полагает, что нашла себе подружку для прогулок по магазинам тканей и непринуждённого общения, пока муж работает над статьёй, а Роберт просто впечатляется её внешностью и манерами. Сама девушка представляется племянницей М. Даса и говорит, что узнала о приезде американского журналиста и надеется на то, что тот сумеет помочь ей найти родственника, пропавшего восемь лет назад. Камахья вежлива, благовоспитанна, не отвлекает супругов по пустякам, но продолжает появляться в их доме или сопровождать Амриту на прогулках, что Лузаки воспринимают как признак расположения к ним и желание своими воспоминаниями помочь найти дядю. Но оказывается, что за маской внешней красоты скрывается внутреннее уродство, а за показным дружелюбием – коварство и алчность. Воспоминания об М. Дасе, которыми мисс Бхарати делится с Робертом и Амритой, оказываются вымышленными, адрес, оставленный Амрите, – ложным, а её интерес к творчеству Лузака – поддельным; всё, чего Камахья хотела с самого начала – это выкрасть их ребёнка, чтобы использовать его для перевозки контрабанды, что в итоге и осуществила. После того, как Виктория была украдена, Камахья больше ни разу не появляется на страницах романа, а занимающийся данным делом о пропаже ребёнка инспектор Сингх впоследствии вообще заявляет, что подходящего по описанию человека с таким именем не существует вовсе. Более того, полицейский задним числом подтверждает подозрения Роберта, изначально у того возникшие, но заглушённые невольной приязнью к девушке: Лузак, достаточно давно занимавшийся и интересовавшийся поэзией М. Даса, помнил его биографию, и ему казалось, что у поэта не было братьев, что автоматически разрушало легенду мисс Бхарати. Но очарованный её красотой журналист игнорирует собственную память, из-за чего безвозвратно теряет дочь.

Показательно, что зло в «Песни Кали» всегда остаётся безнаказанным. Когда мёртвую Викторину обнаруживают в аэропорту с заменёнными на

драгоценные камни внутренностями, держат её абсолютно другие люди – молодая пара, нанятая специально для перевозки контрабанды: то есть они её не крали, не убивали, они получили труп ребёнка уже с алмазами внутри. И в итоге наказание получают только они – ни Камахья не получает заслуженного возмездия, ибо полиция её не находит, ни те, кто убил Викторину, также не попадают в руки полиции. Идея ненаказуемости зла в принципе становится одной из главных идей всего творчества Симмонса впоследствии, поскольку очень хорошо коррелирует с уже обозначенной темой вселенской энтропии и движения миропорядка к хаосу. В том числе поэтому, например, ни Роберт, ни Амрита не стремятся к возмездию – каждый из них независимо друг от друга вынашивает в себе ужасную боль потери и неизбывное чувство вины за то, что каждый считает своей ошибкой: сразу не распознать в девушке мошенницу, закрыть глаза на нестыковки в её истории, не вернуться вовремя по своей вине в гостиницу и т.д. И главное, на что обращает внимание Роберт, на ту самую атмосферу жестокости, которая, кажется, преследовала его с самого момента приземления самолёта в Калькутте, может действовать на любого человека, каким бы милым и добродушным он ни казался. Именно это явление и называется в романе песнью Кали: та подспудная, трудно осязаемая, но перманентная атмосфера безумия, шёпот богини Кали, покровительницы войны, жестокости и смерти, обволакивающий сознание каждого человека, находящегося в Индии. Сами индусы этого не ощущают так явственно, как приезжие американцы, поскольку не привыкли обращать на это внимание, ибо живут с этим всю жизнь. Роберт же с течением времени всё активнее и отчётливее начинает ощущать в своей голове песнь Кали, подталкивающую за границу между здравомыслием и безумием и призывающую к свершению жестоких поступков. В какой-то момент после убийства дочери Роберт поддаётся её влиянию и срывается из США в Калькутту, чтобы творить месть – но именно радость Кали, ощущаемая им в своей голове, отрезвляет Лузака: он внезапно осознаёт, что единственное, что можно противопоставить песни Кали – это именно в духе близкой для индийской этической системы философии ненасилия петь другую песнь, песнь добра и надежды. Невозможно ответным злом на другое зло создать добро; можно лишь игнорировать «тёмные хоры, готовые провозгласить Век Кали» и «слуг, готовых исполнить Её повеления» [6, с. 297], и творить свою песнь. Бывший серьёзный поэт и литературный журналист, Роберт для своего будущего ребёнка начинает писать детскую книгу: «Это не поэзия. Это не для публикации. Это рассказ – если точнее, цикл рассказов – о похождениях невероятных друзей. Там есть говорящий кот, бесстрашная, развитая не по годам мышь, учтивый, но одинокий кентавр и тщеславный орёл, кото-

рый боится летать. Это история об отваге и дружбе, о небольших путешествиях в интересные места. Эта книга историй на ночь» [6, с. 298]. Именно при помощи такой литературы Роберт может что-то противопоставить вселенской энтропии; именно внося что-то своё, неся свет и добро в окружающий мир, пусть и в достаточно локальную его часть (книга предназначена только для его ребёнка), даря надежду. Поэтому в самом конце романа Роберт говорит следующие слова: «Песнь Кали с нами. Она с нами уже очень долго. Её хор становится всё громче, громче, громче. Но можно услышать и другие голоса. Можно петь и другие песни» [6, с. 298]. Лишившийся в Индии практически всего, по возвращении на родину Роберт вновь обретает тягу к жизни и находит в себе силы остаться на стороне добра – именно на таких людей автор возлагает надежду в контексте борьбы с приближающимся веком Кали. Если же борьба окажется бесплодной (а по законам энтропии она и должна таковой стать), Роберта тешит мысль о том, что на месте чего-то старого всегда возникает что-то новое. Может быть, именно очищение катастрофой и необходимо человечеству, чтобы оно перестало петь песнь Кали.

В итоге можно сказать, что проблема противостояния Востока и Запада в романе решается неоднозначно. Маленькие и едва заметные маркеры помогают понять, что Симмонс не говорит устами своего протагониста, соответственно, нельзя позицию и мировоззрение Роберта Лузака ассоциировать с оными Симмонса. В частности, Роберт презрительно отзывается о «дрянных книжонках Стивена Кинга», в то время как Кинг является одним из любимых писателей Симмонса (и наоборот), и они дружат уже много лет; Роберт не знает, кто такой «некий британский физик Стивен Хокинг», а Симмонс с его работами, конечно же, знаком. Поэтому невежество и высокомерие Роберта являются теми отрицательными чертами, которые писатель явно различает в представителях собственной нации, в которой, помимо этого, есть присущие Лузаку острый ум, сострадание, щедрость и т.д. Если в романе и можно найти персонажа, устами которого автор доносит своё видение, то это супруга Роберта, Амрита, которая как раз объясняет своему мужу теорию чёрных дыр Хокинга, ведёт самые аргументированные дискуссии о противостоянии и схождении востока и запада и, хоть и является индианкой по происхождению, становится для Симмонса образцом американского гражданина. Она уважает чужие традиции, но исповедует и защищает родные; она храбра и первой начинает поиски пропавшей дочери и в принципе организывает их лучше мужа; её интеллект жаждет знания из различных областей (пока Роберт заперт внутри своего небольшого круга интересов); она вежлива, обходительна, воспитанна, немного наивна – но это та наивность, которая наоборот до-

бавляет очарования. Неслучайно уже в самом раннем своём романе Симмонс постулирует мысль, что необязательно быть американцем по происхождению (особенно учитывая довольно краткую историю США), важно разделять убеждения страны, быть настоящим человеком и уважать другие культуры и не игнорировать их – тогда ты будешь идеальным гражданином, даже если по происхождению ты представитель совсем другого народа.

Список литературы

1. Мелетинский Е.М. Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад/Восток). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Article/melet1.php (дата обращения: 01.11.2018)
2. Жирмунский В.М. Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 495 с.
3. Куделин А.Б. Взаимосвязи литератур Востока и Запада: от Средних веков к Новейшему времени // День знаний в университете: 1 сентября 2016 года. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2016. С. 20–27.
4. Берестовская Д.С. Диалог культур: Восток и Запад // Мыслители XX века о культуре. Симферополь: Ариал, 2010. С. 126–139.
5. Толкачев С.П. Смешение культур и чуждых этических систем как источник тематики постколониальных романов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015. №2-2. С. 248–254.
6. Симмонс Д. Песнь Кали. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 650 с.

CLASH OF THE EAST AND THE WEST IN «SONG OF KALI» BY DAN SIMMONS

E.A. Kulikov

In the section the first novel by the modern American writer Dan Simmons called “Song of Kali” is analyzed from the perspective of opposition of the East and the West. The purpose of the work is to compare eastern (Indian) and western (American) types of thinking through the characters opposed to each other and also surrounding reality, cultural and political realities, etc. Sociological, typological and systemic-structural methods are used in the article. As a result of consideration of the novel the conclusion is drawn that the facing cultures aren't subject to an unambiguous categorization, despite the seeming superiority of the western civilization over the eastern one. In the novel their merits and demerits are represented, and only the respect for the other culture and aspiration for knowledge of the world around are considered by Simmons as the correct way of development of modern mankind.

Keywords: Dan Simmons, East, West, multiculturalism, national identity, national code.

3.9. СТИХОТВОРЕНИЕ ДЖОНА ДОННА «SONG» В СЮЖЕТЕ ФЭНТЕЗИЙНОГО РОМАНА «ЗВЁЗДНАЯ ПЫЛЬ» НИЛА ГЕЙМАНА

© *А.Л. Комиссарова*

Предметом исследования являются функции стихотворения Д. Донна «Песня», которые оно выполняет в связи с включением в текст романа Н. Геймана, а также трансформации смыслов романа «Звёздная пыль» вследствие взаимодействия со стихотворением Д. Донна. Научная новизна определяется тем, что впервые вводится в научный оборот роман «Звёздная пыль», а также предпринимается изучение художественного мира романа «Звёздная пыль» с помощью выявления функций предпосланного ему эпиграфа.

Ключевые слова: эпиграф, функции эпиграфов, сказка, фэнтези, Нил Гейман, Джон Донн, постмодернизм.

На данный момент Н. Гейман признан одним из самых заметных писателей-фантастов современности, его книги не только полностью раскупаются, но и многочисленно экранизируются. Автор успешен во всех сферах своей деятельности: популярны его статьи, сценарии к фильмам и сериалам, графические романы и комиксы.

Как писатель-постмодернист, Н. Гейман ориентируется прежде всего на читателя, однако долгое время автор сталкивался с проблемой определения своей читательской аудитории, публикуя два типа произведений: предназначенные для взрослого читателя и для ребёнка. Независимо от принадлежности к тому или иному типу, произведения Геймана сочетали в себе элементы как взрослой, так и детской литературы, в связи с этим большинство его книг были раскритикованы за жанровое несоответствие.

Сказочный роман для взрослых «Звёздная пыль», смешавший все собственные творчеству писателя элементы, сформировал определённое соотношение «взрослой» и «детской» прозы внутри произведений Геймана. Данный роман стал новым этапом в творчестве Геймана, установивший принципы геймановской романистики.

«Звёздная пыль» выбивается из общего состава произведений автора не только при глубинном изучении данного текста, но и при поверхностном рассмотрении. Роман открывается эпиграфом из Д. Донна, задающим полемичку между произведениями Геймана, ориентированными на детей и на взрослых. Контраст стихотворения «Песня» сопутствует каждой главе «Звёздной пыли», он проникает в систему образов, влияет на сюжет и на восприятие текста. Помимо этого, донновский текст отсылает современного читателя, знакомого с фантастической литературой, к другому знаменитому фэнтезийному роману XX вв. – к «Ходячему замку» Д.У. Джонс.

Эпиграф к «Звёздной пыли» обладает широким спектром влияния на художественный мир романа Н. Геймана, в отличие от более ранних работ писателя, в которых эпиграфы в основном воздействуют на некоторые элементы текстов.

Для подтверждения данной гипотезы были изучены размышления о сущности эпиграфа и о его роли в тексте. Учёными (Ю.Б. Орлицкий [1], И.В. Арнольд [2; 3], Н.А. Кузьмина [4], И.Г. Тимакова [5]) были выделены разнообразные классификации, а также определены основные функции эпиграфов.

После обобщения воззрений учёных на функционал эпиграфа были выделены те функции, которые позволили в рамках данной статьи охарактеризовать «эпиграфику» творчества Н. Геймана:

1. Авторитетная функция.
2. Активация фоновых знаний читателя.
3. Анафорическая функция.
4. Апеллятивная функция.
5. Биографическая функция.
6. Выделение части текста.
7. Герменевтическая функция.
8. Диалогизирующая функция.
9. Информативная функция.
10. Катафорическая функция.
11. Комментирующая функция.
12. Оценочная функция.
13. Синтезирующая функция.
14. Создание горизонта ожидания.
15. Создание завершённости текста.
16. Формирование читательской аудитории.
17. Формоопределяющая функция.
18. Эстетическая функция.

Обширная «эпиграфика» Геймана обусловлена его принадлежностью к литературе постмодернизма, автор не мыслит своё творчество вне контекста. Диалогизм его творчества объясняется также тем, что собственный художественный стиль он выработал на основе трудов выдающихся писателей.

Для определения основного функционала эпиграфов Н. Геймана были проанализированы эпиграфы к шести работам писателя («Никогда», «Дым и зеркала», «Американские боги», «Жоралина», «История с кладбищем», «Океан в конце дороги»). На основе краткого анализа было сделано несколько выводов:

- Эпиграфы Н. Геймана полифункциональны.
- Писатель использует весь спектр функций, выделенных учёными, за исключением катафорической.
- Данный анализ позволил выявить также дидактическую функцию, которая не была отмечена исследователями.
- Функционал эпиграфов к детским и взрослым книгам незначительно различается, что связано с ориентацией на читателя определённого возраста.
- Формоопределяющая функция эпиграфа связана у Геймана именно с ориентацией на жанр сказки.
- Автор выбирает эпиграфы из текстов, которые близки ему в идейном плане и представляют для него ценность в качестве мировых художественных произведений.

Эпиграф к роману «Звёздная пыль» выбивается в связи с последним выводом, поскольку Д. Донн не входит в круг чтения Н. Геймана. Нами была выдвинута гипотеза, что источником эпиграфа из Д. Донна является не только оригинальный текст английского поэта, но и роман Д.У. Джонс, близкого друга и, по мнению Геймана, выдающегося писателя.

Данная гипотеза была подтверждена следующими фактами:

- Н. Гейман и Д.У. Джонс вели литературный диалог.
- Гейман отработывал стилистику жанра сказки на основе текстов писательницы.
- Личное подтверждение Геймана о связи двух произведений через стихотворение «Песня» Д. Донна.
- Прочная ассоциация Д.У. Джонс со звёздами в сознании Н. Геймана.

Кроме того, связь романов подтвердилась при сравнительном анализе двух текстов. Схожими являются следующие элементы произведений: мотив договора, мотив поимки звезды, мотив взаимоиспользования, мотив превращения, тема власти, схожие любовные линии, образы ведьм и т.д.

Более того, Н. Гейман интерпретирует некоторые трансформации, произошедшие в тексте «Ходячего замка» в связи с использованием донновского стихотворения в качестве вставного элемента:

Таблица 1

«Ходячий замок» VS. «Звёздная пыль»	
Д.У. Джонс представляет множественность разнородных прочтений текста Д. Донна персонажами романа	Н. Гейман предлагает лишь буквальное прочтение донновской «Песни», поскольку в романе все фантастические

(от буквального восприятия до создания новых метафорических прочтений).	элементы могут быть реализованы.
Каждая строчка предопределяет судьбу Хоула, тем самым является основой построения сюжета.	Судьба Тристрана также предопределена эпитафией из Д. Донна, однако с некоторыми уточнениями и корректировками, связанными в большей степени с иным восприятием донновского текста.
Писательница переворачивает идею Д. Донна о доказательстве женской неверности путём перечисления фантастических событий, утверждая иное мнение: поскольку нереальное возможно в рамках её фантазийного романа, следовательно, верная женщина существует.	В рамках «Звёздной пыли» верные женщины также существуют, поскольку фантастические события являются возможными в рамках жанра сказки. Тем не менее Н. Гейман не отвергает двуличную природу женской природы, а также описывает мужское непостоянство. Идеология Геймана располагается между взглядами Д. Донна и Д.У. Джонс на данный вопрос.
Текст Донна привносит метаморфозы в понимание многих мотивов данного романа.	В связи с включением донновского стихотворения в рамки романа «Звёздная пыль» трансформируются такие мотивы, как мотив путешествия, мотив непостоянства и др.

При рассмотрении романа Д.У. Джонс в качестве источника эпитафии к роману Геймана были выявлены такие функции, как авторитетная функция, активация фоновых знаний читателя, биографическая функция, герменевтическая функция, диалогизирующая функция, информативная функция, комментирующая функция, оценочная функция, создание горизонта ожидания.

При рассмотрении оригинального донновского стихотворения в качестве источника эпитафии были выделены следующие функции: анафорическая функция, антидидактическая функция, выделение части текста, формирование читательской аудитории, формоопределяющая функция, эстетическая функция.

Помимо этого, к списку трансформаций, обусловленных включением «Песни» в рамки геймановского романа, были добавлены следующие пункты:

- Интерпретация заголовка романа «Звёздная пыль» через модель метеорного тела.

- Игра с читателем при поиске верной/непостоянной женщины в рамках романа.
- Продление сюжета донновского стихотворения, создание собственного финала.
- Смещение акцента непостоянства с женского на мужское.
- Обыгрывание донновского мотива старения и его модернизация в мотив взросления и мотив поиска себя.
- В рамках романа «Звёздная пыль» три сюжетные линии построены на основе стихотворения «Песня», но каждая из них реализуется различным образом в связи с нестандартной интерпретацией произведения Д. Донна.

• Н. Гейман заимствует фантастические образы из стихотворения поэта и обыгрывает их различными способами в разных сюжетных линиях.

Детальный анализ эпиграфа к роману «Звёздная пыль» позволил выявить причины, почему данный эпиграф выбивается из общего представления о творчестве Н. Геймана, а также определить место эпиграфа из Д. Донна в «эпиграфике» писателя.

Таким образом, анализ романа «Звёздная пыль» с использованием элементов герменевтического подхода позволил определить источники эпиграфа, описать взаимодействие романов Н. Геймана и Д.У. Джонс, выявить трансформации, происходящие в романе «Звёздная пыль» и в стихотворении «Песня» в результате их взаимодействия в рамках геймановского произведения, объяснить причины данных метаморфозов, а также установить функционал эпиграфа из Д. Донна и вписать данный эпиграф в общую «эпиграфику» писателя.

Список литературы

1. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
2. Арнольд И.В. Герменевтика эпиграфа / И.В. Арнольд // Слово – высказывание – дискурс: международный сборник научных статей / под ред. А.А. Харьковской. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 8–15.
3. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П.Е. Бухаркин. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 444 с.
4. Кузьмина Н.А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. 1997. № 2. С. 60–63.
5. Тимакова И. Г. Функционирование эпиграфов в немецкоязычном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2006. 20 с.

JOHN DONNE'S POEM "SONG" IN THE PLOT OF THE FANTASY NOVEL "STARDUST" BY NEIL GAIMAN

A.L. Komissarova

The subject of research is the functions of John Donne's "Song" poem, which it performs in the text of the Neil Gaiman's novel "Stardust", as well as the transformations of the meanings of the novel as a result of interaction with J. Donne's poem. Scientific novelty is determined by the fact that for the first time the novel "Stardust" is introduced into scientific circulation. In addition, before the Gaiman's novel was not studied from the position of identifying the functions of the epigraph.

Keywords: epigraph, functions of epigraphs, fairy tale, fantasy, Neil Gaiman, John Donne, postmodernism

3.10. РЕЦЕПЦИЯ «ЧУДЕСНОГО» В РОМАНЕ КЭТРИН УЭББ «НЕЗРИМОЕ, ИЛИ ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ КЭТ МОРЛИ»

©*А.Н. Кузнецова*

Исследуется специфика категории «чудесного» в контексте теософии и христианских догматов. Автором романа проводятся параллели между личной убежденностью героев в чудесное и влиянием господствующих в описываемый период философских и теософских доктрин. Показывается авторская рецепция категории «чудесного» в романе сквозь призму семейных отношений героев и влияния экзистенциализма. В частности, анализируется вульгаризация трансформации из «чудесного» в «обыденное» ввиду неспособности героев преодолеть морально-этическое несовершенство своей природы. «Чудесное» обыгрывается с помощью различных художественных средств, в частности аллюзии, трагедии, иронии. Автор романа остается верна принципам теософии Р. Штайнера в выстраивании жизненных перипетий героев.

Ключевые слова: чудесное, реальное, элементали, духи, сильфы, маленький народец, естествоиспытатель, теософия, спиритический сеанс, философские взгляды.

События романа Кэтрин Уэбб «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» (2011) охватывают период первого десятилетия XX века. Это время бурных перемен и стремительного развития промышленности. Претерпевают кардинальные перемены наука, философия и все области художественной культуры. Появляются новые стили и формы, объединяемые понятием авангардное искусство. Наряду с созданием новых технологий, человек все больше пытается познать мир, исследовать его загадки и чуда.

В это время возникает большой интерес к тайным наукам, оккультизму, эзотерике и теософии. Яркой и многогранной фигурой данного периода выступает Е.П. Блаватская, которой удалось провести мосты между культурами Запада и Востока. Это неутомимый исследователь древних миров, путешественник, оккультист, создатель Теософского общества (1875). Она заново открыла Европе буддизм и индуизм, ввела моду на спиритические сеансы, сделала доступными для простых читателей эзотерические основы древних учений. В высказываниях некоторых героев романа отчетливо прослеживается увлечённость её работами.

Один из эпиграфов к роману взят из «Теософии» (1904) Рудольфа Штайнера, который был также знаком с трудами Блаватской и пытался добиться сосуществования религии и науки, а также вёл собственное исследование, опираясь на традиции западной эзотерики и философии. Позже, отойдя позже от взглядов Е.П. Блаватской, Р. Штайнер смог несколько сгладить углы противоречий между теософией и христианством.

В своих лекциях 1914г. «Христос и человеческая душа» Р. Штайнер показал, что «милость Божия» и адекватно воспринятая идея кармы перекликаются. Таким образом, «милость Божия» в учении о перевоплощении не исключается, равно, как и не утверждается искупление поступков работой над самим собой. «Рудольф Штайнер совершенно ясно показал, что все человеческие усилия и дальнейшее развитие – при всей их необходимости – без Христа и Христовой жертвы не смогли бы привести к цели» [3].

Разрабатывая свою антропософию, он отметил, что душа человека является носителем духовного мира. В его учении есть место теории круговорота жизней, перевоплощения из одного тела в другое, которое невозможно без духовного человека. Штайнер считал, что все поступки, совершенные человеком при жизни, в дальнейшем непременно отразятся на последующих воплощениях духа. При этом, по мнению философа, человек забывает впечатления, полученные от переживаний, хотя плоды переживаний находят место в его душе. (Этому будет возмущаться героиня романа Кэт Морли, отказываясь принять идею несения наказания за проступки в прошлых жизнях, о которых она не знает). Поэтому, заключает Штайнер, духовный человек должен предшествовать рождению физического тела.

«Теософия» Штайнера во многом определяет взгляды одного из главных героев Альберта Кэннинга.

В романе несколько тесно взаимосвязанных сюжетных линий. Идея «чудесного» становится основной и причудливо переплетает жизни персонажей.

В центре повествования жизнь сельского vicar Альберта Кэннинга и его жены в тихой английской деревушке. События начинают набирать оборот в лучших традициях готического романа.

Эстер Кэннинг тайне от мужа собирается на спиритический сеанс в дом к местной светской даме миссис Эвери. Собирается гроза, в открытые окна внезапно потянуло холодом, за стол усаживаются тринадцать дам и под завывания ветра медиум миссис Дантроп входит в контакт с неизвестным духом, который предупреждает, что «злая сила вошла в один из домов» [1, с. 64]. Связь с духом прерывается, но присутствующие уверены, что это дом священника, связывая факты из жизни Эстер. У неё недавно умерла двоюродная бабушка (это мог быть её дух) и в её доме появилась служанка с преступным прошлым и прозвищем «чёрная кошка». В сильнейшем нервном возбуждении Эстер возвращается поздним вечером домой, и во вспышках молний ей мерещатся призраки.

Автор романа использует готические краски подобно художнику-импрессионисту, чтобы создать впечатление, оттенить, задать тон повествованию, показать, что на всех героях романа лежит печать рока, их судьба предрешена. Вводя готические детали, она сразу развенчивает мистичность, но при этом даёт понять, что тайны и загадки не заканчиваются.

Неподвижный силуэт, освещённый молнией, приведший в ужас Эстер – выбежавшая покурить служанка Кэт. Новая прислуга внушает страх и хозяевам, и сельскому обществу. Она бесшумно передвигается по дому, хорошо видит в темноте и не пользуется лампой. Эти качества помогут впоследствии ей узнать тайны обитателей дома.

Вскоре после предсказания, полученного Эстер на спиритическом сеансе, ее жизнь и жизнь Альберта резко меняется. Покой и сон оставляют священника после того, как он увидел на лугу танцующих элементарей, «духов природы» [1, с. 103].

Понятие «элементарь» впервые появляется в работе Г.К. Агриппы «Окултная философия» (1533), в которой он выделяет четыре класса духов: огненные, водные, воздушные, земные. Чуть позже, в 1536 году Парацельс в «Книге о нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах, гигантах и прочих духах» сопоставил каждой стихии человекоподобного духа: саламандра – огонь, ундина – вода, сильф – воздух, гном – земля.

Отметим некую противоречивость в воззрениях героя А. Кэннинга, – он священник англиканской церкви и при этом страстно увлечён теософией. У христианства и теософии в то время были весьма сложные отношения. Е.П. Блаватская писала: «Мы отвергаем идею личностного или внекосмического и антропоморфного Бога». [3, с. 61]. Таким образом, Кэннинг признает существование духов природы помимо Бога и сонма анге-

лов и говорит, что Господь посылает их присматривать за животными и цветами.

Увлечённость Альберта перерастает в настоящую страсть после лекции теософа Робина Дюррана «Духи природы и их место в религии мудрости» и священник приглашает его погостить и продолжить исследования вместе.

Уклад жизни в Коулд-Эшхоулт полностью меняется. Кэннинг целыми днями пропадает в лугах с Дюрраном, напрочь позабыв о своей жене и пастве. Даже прислуге в доме приходится мириться с причудами теософа и пожертвовать холодной кладовой, чтобы Дюрран мог проявлять свои фотографии.

Через некоторое время происходит конфликт между теософом и священником. Бесплодные поиски элементарей приводят к тому, что Дюрран требует от Альберта прекратить сопровождать его во время прогулок, мотивируя это тем, что вибрации священника находятся в диссонансе с вибрациями духов природы, что препятствует встрече с ними. Дюрран утверждает, что элементарии отзывчивы на абсолютную чистоту человека. Альберт истово стремится очиститься сам и очистить все вокруг. Он испытывает отвращение к чувствам жены и своей пастве, и хочет не быть «обычным» человеком.

В своём дневнике он описывает эмоции от общения с Дюрраном. Взволнованная жена и их знакомые не могут понять, что происходит с Альбертом. Только служанка Кэт быстро понимает, что священник влюблён в теософа. Чувства Альберта к Дюррану полны возвышенного благоговения.

Альберт называет Дюррана настоящим воплощением незапятнанного человеческого духа и отмечает, что «женщины не так благочестивы, как мужчины, меньше любят науки и не всегда способны к серьёзным размышлениям» [1, с. 292]. Таким образом, Эстер нет места между этими двумя мужчинами. Альберт всячески отвергает жену, упрекает ее в нравственной распущенности и она остаётся наедине со своими горестными размышлениями о несостоявшейся семейной жизни.

Морально-этические принципы теософа принципиально иные. Если Альберт становится фанатиком, то Дюрран хладнокровен, ироничен, эгоистичен и расчётлив. Он не исповедует небесную любовь. Альберт Кэннинг для него лишь средство достижения своих целей. Теософия в данный момент для него игрушка, наиболее лёгкий, с его точки зрения, путь к славе. Возможно, он какое-то время был убеждён в существовании элементарей, но письмо отца с отказом в финансовой поддержке и постоянное сравнение с успешными братьями разрушили его убеждения. Теперь главное для него найти материальное подтверждение элементарей. «Я еще увижу

их раскаяние, когда мое имя прогремит по всему миру! Когда меня признает сама Блаватская!» [1, с. 178] – кричит он после разгромной статьи пронирыливого репортёра.

Теперь для Дюррана нет препятствий. Путём шантажа он заставляет служанку Кэт переодеться в элементалю и позировать ему на лугу. Полученные фотографии производят ошеломляющее впечатление на Альберта и они оба ждут признания от теософского общества. Не верит в происходящее только Эстер, считая теософию ложной наукой. Сама она становится жертвой соблазна Дюрраном. Её он убивает «морально», выкладывая подробности их с Альбертом семейной жизни, которыми Кэннинг сам поделился с Дюрраном в попытке очиститься. Чуть позже он «расправится» с Альбертом, сломав все его прежние убеждения. Чуда существования элементалей больше нет. Священник случайно окажется утром на лугу и застанет Дюррана и служанку в процессе фотосъёмки. В припадке безумия от увиденного Кэннинг убьёт Кэт ударом бинокля по голове.

Отметим в романе аллюзию на библейский сюжет об Адаме и Еве. Он несколько переосмыслен автором и подаётся иронично. Альберт и Эстер до появления Дюррана жили в идиллическом чудесном мире, словно во сне. Он становится своеобразным змеем искусителем, играя на слабостях героев и запуская механизм «развенчивания чуда». Чувственная любовь, о которой грезил Эстер, оказывается не романтической, а грязной. Ее представления теперь растоптаны. Духи природы, в которых верил Альберт, оказываются фальшивкой. Свободная жизнь, о которой мечтает служанка Кэт, оказывается смертью.

Убийство служанки и дальнейшая реакция героев показаны экзистенциально- натуралистично. От внимания читателя не ускользают описания попыток героев скрыть следы преступления. Для них всех это была та самая сартровская «пограничная» ситуация, которая обнажила их внутренние качества. Альберт хладнокровно отстраняется от случившегося. Эстер уже не столь впечатлительна; действия её последовательны, мысли рациональны. Она мгновенно принимается устранять следы преступления и прячет окровавленные вещи, а также понимает, что убийца – её муж. Дюрран же, напротив, совершает благородный поступок. Он приносит себя в жертву – принимает вину на себя и продолжает об этом молчать до конца своих дней. Репутация приходского священника не пострадала. Впоследствии в письме Эстер будет просить Дюррана сказать правду, но сама так и не станет свидетельствовать против мужа.

Находит своё место на страницах романа и идея кармы в её традиционном понимании.

С учением о карме знакомы и Дюрран, и Кэннинг, и начитанная служанка, но у каждого из героев своё отношение к нему. Дюрран высказывается за правильность теории, человек несёт наказание в жизни за свои прошлые дурные поступки. Кэт считает кармическое возмездие несправедливым, мотивируя это тем, что человек, не помнящий прошлые преступления, бездумно страдает в своей земной жизни. Робин же считает несправедливым христианскую концепцию, когда бог даёт человеческой душе всего одну жизнь и заставляет страдать или испытывает её на прочность. Признает карму и сам Альберт Кэннинг, несмотря на то, что он священник традиционной англиканской церкви. «Им предстоит множество жизней, множество оборотов колеса, чтобы искупить все грехи и злодеяния, которые делают невозможным в этой жизни их развитие» [1, с. 420], – пишет он в своём дневнике о других людях, особо отмечая свою жену. Альберт считает, что поборол свои желания и очистился от скверны. Истинная церковь для него теперь зелёно-золотистые луга и танцующие духи и он готов покинуть свою оболочку и обрести «истинную форму» [1, с. 420]. Таким образом, писательница ставит под сомнение христианские принципы. Жизни героев складываются так, что события и обстоятельства не могут быть объяснены и поняты в русле христианства.

Несмотря на то, что автор придерживается традиционной концепции кармы, подаётся она с мистическим оттенком. Закон кармы срабатывает причудливым образом после убийства Кэт: Альберт Кэннинг не попадает в царство элементарей, но превращается в тень, не замечающую никого и ничего; Робин Дюрран, как и многие заключённые отправлен на фронт, где в жутких условиях его настигает смерть; Эстер жизнь бросает вызов – она ждет ребёнка от Дюррана и вынуждена научиться самостоятельно принимать решения и распоряжаться собственной жизнью. Происходит маленькое чудо ... в дом Кэннингов приходит маленький тощий котёнок, которого кухарка принимает с суевренным благоговением, оставляет для него лучшие кусочки, но не даёт кличку, называя животное просто кошкой.

Кто знает, возможно, душа Кэт, воплотившись в котёнке, получит теперь больше любви, нежности и свободы. Удаётся поступить на службу в дом викария и лучшей подруге Кэт Тэсс. Девушка и кошка ладят друг с другом; чаяния Кэт сбылись, она смогла хоть как-то загладить свою вину перед подругой, которая оказалась из-за неё сначала в тюрьме, а потом в рабочем доме.

Категория чудесного в романе причудливо обыгрывается автором за счёт синтеза различных художественных средств, в том числе трагедии, иронии, аллюзии.

Писательница травестирует библейскую легенду, придавая иной смысл христианским принципам, показывая их несостоятельность на примере жизненных обстоятельств героев. Церковный догматизм загоняет человека в жёсткие рамки, препятствуя развитию. И в этом смысле идеи теософии Штайнера о перевоплощении и отражении поступков прошлых жизней на настоящем героев оказываются более состоятельными, хотя и они преломляются через призму экзистенциализма.

К. Уэбб показывает, что чудесное имеет место быть в жизни каждого человека, но ровно настолько, насколько это позволяют обстоятельства. Каждый из героев по-своему выпускал чудесное в свою жизнь, но так или иначе, довлеющая реальность не давала ему развиваться. Стать счастливее удалось только Тэсс (подруге Кэт), но это скорее награда за пережитое, в котором была повинна Кэт. Своим предсмертным письмом Кэт удалось вызволить её из рабского дома. Тэсс идёт цветущим лугом и радуется каждой травинке, солнцу. В её жизни было много несправедливости и зла, но она радуется бурному цветению природы. Теперь она выбирает свой путь, закончив отношения с богом раз и навсегда, узнав, что её лучшая подруга Кэт, так и не смогла вырваться в новую счастливую жизнь.

Список литературы

1. Уэбб К. Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли / пер. с англ. Е. Королёвой. Спб.:
1. Азбука, Азбук–Аттикус, 2016. 480 с.
2. Фрилинг Р. Христианство и перевоплощение. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://librolife.ru/g4075990> (дата обращения 22.07.2018).
3. Blavatsky H. P. The Key to Theosophy. London: Theosophical Publishing Company, 1889. p. 61). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd2-1-13.htm> (дата обращения 22.07.2018).

RECEPTION OF «MIRACULOUS» IN THE NOVEL OF KATHERINE WEBB «THE UNSEEN»

A.N. Kuznetsova

The article discusses the specific character of the category of «miraculous» within the context of theosophy and Christian doctrines. The author of the novel draws parallels between the personal assurance of the characters in «miraculous» and the influence of the philosophical and religious doctrines, which were popular in that period of time. The paper shows the author's reception of the category of «miraculous» through the prism of the family relations of the characters and the influence of existentialism on the writer. The vulgarization of transformation from «miraculous» into «ordinary», considering the inability of the characters to overcome the moral and ethical imperfection of their personal nature, is analyzed. «Miraculous» is being presented with the help of different sty-

listic devices – allusion, irony, travesty. The author of the novel follows the principles of R. Steiner’s theosophy in developing the life lines of the characters.

Keywords: miraculous, real, elementals, spirits, sylphs, little people, naturalist, theosophy, séance, philosophical views.

3.11. НАЦИОНАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ЭЛЕГИЙ К ЛЮКСЕМБУРГУ» Ж. СОРРЕНТА

© *Е.В. Казакова*

Раздел посвящен выявлению национальных и художественных особенностей «Элегий к Люксембургу» Ж. Соррента, одного из наиболее известных писателей и поэтов Люксембурга. Разновидность «Элегий» определяется как природно-географический, поскольку именно природное пространство является непосредственным источником элегического размышления автора. Подробно анализируется «Пятая Элегия»: особенности организации и подачи информации, выбора объекта элегического размышления, основные характеристики его образа – необходимой составляющей национального кода Люксембурга. Выявляются художественные, лексические, синтаксические средства создания образа Люксембурга, показывается его многогранность, что раскрывает индивидуальный стиль поэта и составляет национальную особенность выбранного пространственного образа.

Ключевые слова: национальный код, Luxembourgensia, литература Люксембурга, элегия, элегический тон, топоним, пространственный образ, национальная специфика.

Современные европейские культуры, испытав первые последствия глобализации, с большой осторожностью относятся к «унификации» в различных своих составляющих. В рамках филологии представляется возможным разграничить язык как систему, на которую серьезное влияние оказывают процессы глобализации (экономика, современные технологии) и художественную литературу, которая, как видится, менее поддается унификации, ввиду того, что в сознании читателя и писателя (носителей не только языка как средства коммуникации, но и национальной культуры) закреплены устойчивые образы, составляющие его национальной культуры.

Культурам многих европейских стран в современном мире необходимы «охранительные» константы в виде ментальных национальных концептов, обращение к которым в художественных произведениях происходит осознанно или бессознательно. В большинстве случаев это своеобразная «защита национальной культуры» [1, с. 13], богатой, создаваемой веками в различных областях деятельности народа. Особенно внимательны к худо-

жественному слову небольшие страны, где литературные произведения являют собой осмысленный процесс обособления, призванного к формированию или дополнению национального кода страны.

Одной из подобных малых культур, получившей от столкновения с «большими культурами» не только проблемы и комплексы, но и определенные преимущества, является культура герцогства Люксембург [2, с. 12]. Национальный код Люксембурга формируется в условиях, с одной стороны, *скованности* авторитетностью культур соседних стран и молодостью собственной, с другой стороны, своеобразной *свободы* – свободы творческого выбора пути развития и создания культурной базы национального своеобразия.

Ещё до момента образования отдельного государства Люксембург стремился оторваться от культурного, в том числе и лингвистического влияния стран, от которых зависел на протяжении своего долгого времени. С данной ситуацией сопряжено формирование литературных произведений, ставших отправной точкой новой эпохи в литературе: эпохи литературного развития родного языка (первое художественное произведение на люксембургском языке выходит лишь в 1829 году) [3, с. 179–180], самоопределения Люксембурга и формирования национально-культурных концептов.

Литература герцогства Люксембург определена границами страны и практически не переводится на другие языки. Понятие «люксембургская литература» составляют произведения, созданные люксембургскими авторами на любом из трех официальных языков страны (немецком, французском, люксембургском). В научный оборот введен термин «Luxembourgensia», обозначающий весь объём произведений на трёх государственных языках, изданных в Люксембурге, произведений люксембургских авторов, изданных за границей или любые зарубежные издания, имеющие отношение к герцогству [4, с. 9].

Значительная часть произведений люксембургских авторов обращена к Люксембургу: персоналиям, достопримечательностям, окрестностям, воспоминаниям о них, личным эмоциям автора, связанным со страной. Рефлексия, обращенная к своей родине, находит воплощение в различных литературных жанрах, как в прозаической, так и в поэтической форме. Авторы произведений размышляют о своей стране с различных позиций: воспитатель, стремящийся исправить недостатки (Мишель Роданж) [5], горожанин, соотечественник, гордый за свою страну (Антуан Мейер, Мишель Ленц), наблюдатель / житель, восхищенный красотами и своеобразием своей страны (Жан Соррент).

Последняя ситуация способна наиболее плавно увлечь читателя, пригласить разделить эмоциональный настрой автора. К данному типу произведений и относятся «Элегии к Люксембургу» [6], одна из которых, «Пятая Элегия» будет проанализирована в настоящем разделе. Автором «Элегий» является Жан Соррент, прозаик и поэт бельгийского происхождения, живущий в герцогстве Люксембург и пишущий о нём на французском языке, что относит его произведения к люксембургскому литературному фонду. Названием сборника автор определяет место сочинения в системе жанров, что избавляет, во-первых, от необходимости поиска соответствий тому или иному жанру, а во-вторых, задаёт читателю соответствующий эмоциональный настрой.

В отличие от других, более устойчивых, жанр элегии значительно эволюционировал с течением истории культуры. Получив впервые литературное оформление в VII в до н.э. в Греции, элегия приобрела чёткую структуру, в которую вводилось определённое содержание: воодушевление на борьбу за родину или, напротив, благонамеренные увещания в виде спокойно текущих мыслей и даже посвящения эротического характера [7, с. 255].

Дальнейшее развитие – или даже перерождение после долгого перерыва – архаического жанра принимает новые формы и эмоциональные устремления. Процесс этот носит общеевропейский характер: и французская, и английская, и немецкая, и русская элегии создаются по определённой общеевропейской модели с относительно устойчивой структурой, лишь отличаются некоторыми национально обусловленными чертами. Романтическая литература XIX века, внимательная к культурным истокам, расширяет традиционные границы литературных форм, что и предопределяет деформацию жанра. Относительно французской элегии, отмечается отсутствие «основательных правил» у авторов XIX века: Мармонтеля, Жюкура, Лагарпа и др. В немецкой теории, основанной на философско-эстетической и психологической концепциях преромантизма, элегия понимается как выражение движений души, облагороженных, эстетизированных, или как смешение страдания и удовольствия. Английские теоретики допускали разнообразие тем, объединённых элегическим тоном, искренностью чувств [8, с. 15–18].

Таким образом, взаимное проникновение тем и настроений в элегиях XVIII–XIX веков способствует расширению тематики и обновлению жанра элегии и эмоционально наполняет корпус литературы, а также расширяет определение элегии – «лирическое стихотворение средней длины медитативного или эмоционального содержания, чаще от первого лица, без отчетливой композиции» [9, с. 1228], своего рода тип поэтического мышле-

ния. Однако важным элементом, уточняющим жанр элегии, является обязательность личного, индивидуального переживания эмоций, порой персонализированного страдания; в противном случае, изливание всеобщего страдания выведет произведение за пределы жанра элегии, сохранив только элегический тон [8, с. 17].

Наиболее распространённый тип элегии – любовный, описывающий переживания рассказчика, его воспоминания о былой любви, о счастье, об эмоциях, переполняющих его и о страданиях по поводу утраты этой любви или безнадёжной любви к неверной. «Элегии» люксембургского писателя Ж. Соррента относятся к иному тематическому типу, назовём его природно-географическим, представляющим описания мест, с которыми связаны эмоциональные переживания автора. «Элегии к Люксембургу» приобретают под пером поэта индивидуальные черты, среди которых самой очевидной является то, что главным героем, объектом эмоциональных волнений, является место, а не человек. В истории жанра находятся схожие примеры элегий, где пейзаж, чаще неожиданно представший перед поэтом, провоцирует или усиливает его душевное смятение (элегии Э. Парни о пустыне, ужасной и величественной природе, к которой его привели ревность и тоска разлуки, а также меланхолическая «кладбищенская поэзия» в европейской литературе), но в нашем случае Ж. Соррент намеренно воскрешает в памяти эмоционально значимые для него локации, являющиеся не катализатором, а непосредственным источником его элегического настроения, объектом, которому обращены размышления автора.

«Элегии» Ж. Соррента посвящаются природному образу Люксембурга. Поэт описывает знакомые ему, эмоционально важные и близкие места в городах и, особенно, за городом. Цель поэта – представить окрашенный эмоциями лирический портрет Люксембурга. В «Пятой Элегии» он описывает рельеф, флору, фауну, доносящиеся звуки и запахи. Детализированные описания повышают, в данном случае, эмоциональный тон элегии. Ж. Соррент придерживается устойчивой канвы, но к середине произведения неожиданно вводит новый элемент, свойственный другой тематической группе элегий, традиционной для XVIII–XIX веков – любовной. Встреча с новым персонажем происходит неожиданно; конструкция фразы такова, что после долгого описания, ведущего или, скорее, быстро несущего читателя над рекой и садами, движение останавливается: это то место, куда *«приходила возлюбленная»* [6, с. 115]. Эмоциональный союз поэта и природы нарушается (для читателя); подчеркивается это и тем, что женщина «приходит» из других мест: всё в её чертах и манерах особенное, свойственное только женщинам с берегов Гаронны. Традиционно в элегии представлен один герой и единственный объект его эмоциональных пере-

живаний. В «Пятой Элегии к Люксембургу» второй объект, неожиданно появившийся, также неожиданно и исчезает, оставшись, по замыслу автора, не столько воспоминанием о любви, сколько воспоминанием о местах, где эта любовь была когда-то реальной. Таким образом, романтическое описание «лишнего» объекта является своеобразной эмоцией, связывающей еще теснее главного героя с предметом его душевных волнений.

В «Пятой Элегии» обращает на себя внимание своеобразие приёмов создания образа Люксембурга, а также несоответствие, на первый взгляд, производимого эффекта и некоторых средств его достижения. Поэту удастся, сохранив элегический тон послания, наполнить (если не переполнить) его деталями, не участвующими обычно в лирическом способе изложения мысли: Ж. Соррент широко использует топонимы (названия рек, местностей, соседних стран): Moselle, Rhin, Sûre, Our, Lorraine, Meuse, Escaut, Esch, Differdange, Saint-Jean-sur-la-pierre, уточняет их локализацию «voici la Moselle là-bas jusqu'au Rhin» / вот Мозель, течёт вниз до Рейна [6, с. 111], разнообразные географические термины, призванные помочь читателю в составлении четкого и реалистичного представления о рельефе страны: ardet / склон, grès / песчаник, marne / мергель, rocs / скала, утёс, meandre / излучина, mamelon / круглый холмик, boisé / лесистый, déclivité / отлогость, lit de rivière / русло реки, détroits / пролив, estiaure / широкое устье реки, plaines / равнина, pentes rocheuses / скалистые склоны, vals / консеквентная долина, gorges / ущелье, replat / ступенчатый уступ.

Насыщенность терминами не противоречит поэтическому восприятию Люксембурга в «Элегиях», напротив, дополняет его, а образные сравнения довершают многомерный образ страны: автор доверяет читателю свои цветовые, световые, вкусовые ассоциации, а также воскрешает в памяти запахи, ритмы, формы, движения. Из вкусовых сравнений отметим следующие: brume – liqueur épaisse / туман – густой ликёр, plaines odorantes / благоухающие равнины. Не менее важны для живого восприятия образа пространства и простые описания: l'odeur des feuillages et des fleurs / запах листвы и цветов, la moiteur du soir / влажность вечера.

Особая роль отведена цвету и свету. Ландшафты Люксембурга получают позитивную ценностную характеристику благодаря употреблению эмоциональных эпитетов, а также используя ассоциативные сравнения: rapaches de nuages / плюмаж облаков, vignobles qui font un damier / виноградники образуют шахматную доску, l'Our en brèves arabesques / Ур в коротких завитушках, brocart guisselant de bénédiction / парча, источающая благословение (о небе).

Ж. Соррент устанавливает концептуальную связь между описываемыми ландшафтами и живописью художников. Упоминаемое вскользь имя

У. Тёрнера, известного своими пейзажами, задаёт определённый художественный настрой, но главную роль в живописном сопровождении «Элегии» играет имя Й. Куттера: *miroir des ciels de Kutter*. Национальный код, в какой бы сфере он ни формировался, строится на достоянии именно своего народа. Поэтому автор приводит в качестве иллюстраций к своим лирическим воспоминаниям пейзажи известного люксембургского художника Йозефа Куттера (1894–1941), разработавшего индивидуальный экспрессионистский стиль, основавшего движение авангардизма в Люксембурге, выставившегося и известного во Франции, Бельгии, Германии.

Эффект присутствия художника в элегии достигается не только путём упоминания имён, ассоциативно; автор прибегает к живописно-словесной технике. Описание ландшафтов часто сопровождается цветовыми ассоциациями, что настраивает читателя на «дорисовывание» пейзажа: часто в тексте Ж. Соррента обозначает цвет (как бы набирая краску), и только после уточняет его местоположение в люксембургском пейзаже, уточняя, к какому объекту он относится – *le bleu du ciel* / голубой цвет неба, или просто ставя цветовую точку как метафору – *azur* / лазурь – для обозначения неба, под которым протекает река; *des bleues, des ors* / синие и золотые оттенки – для растительности на склонах. Живописный образ требует и уточняющих оттенков, полутонов: *teints douceâtres* / бледноватые тона, *moïtures* / отблески, переливы, *chaes écrus de l’hiver* / серовато-бежевая шаль зимы, *vert tendre* / нежный зеленый – о растительности по берегам реки, *couleurs douces et vives* / мягкие и яркие цвета – о цветовом разнообразии растительности равнин, *opaques et liquides* / матовые и текучие – о скалистых склонах. Цвет служит и интенсификатором эмоционального состояния: *la grise mélancolie d’Esch et de Differdange* / серая грусть Эша и Дифферданжа.

Для Ж. Соррента при создании образа Люксембурга таким, каким его видит он сам важны не только цвето-световые нюансы, но и отражение выбранного пространственного образа в формах. Этой цели он достигает двумя путями: использует точную и разнообразную географическую терминологию, а также дополняет образы геометрическими понятиями: *géometrie d’horizon* / геометрия горизонта, *formes rondes et acérées* / круглые и заострённые формы.

Наполненный цветом, светом, формой, вкусовыми уточнениями и ассоциациями, образ Люксембурга в «Пятой Элегии» Ж. Соррента «оживляется» движением живых существ, одушевлением природы, природными ритмами, такими как лёгкая ритмичность речных вод. Автор сопоставляет природу страны с поэзией, в которую вовлекается дыхание природы и придает ей совершенный ритм ямба (*la perfection des iambes*).

Люксембург, к которому обращено лирическое послание поэта, – пространственный образ, способный составить концепт столь важный для формирования и сохранения национального кода. Образ Люксембурга близок к определению сквозного пространственного образа, возникая во многих произведениях люксембургских авторов, но, скорее, не может быть определён как топос (в литературоведческом понимании термина) [10, с. 34], так как образ его индивидуален у каждого автора. В данном случае можно говорить о диалектическом характере образа природного пространства Люксембурга: он стабилен, универсален, что достигается точной локализацией и детальным описанием рельефа, но, при этом, наполнен эмоциональными воспоминаниями автора, индивидуализирован. Объясняется это особенностями как художественного стиля автора, так и жанром, в котором выбранный пространственный образ находит выражение.

Упомянутый авторский стиль исходит, как представляется, не только из специфики восприятия писателем окружающей его действительности, но и необходимости или желания создать литературу, выделяющуюся на фоне общеизвестных шедевров европейской словесности. Этот стиль, несмотря на присутствие множества личных авторских переживаний, позволяет выйти на первое место природе Люксембурга. О том, что поэзия Люксембурга – это поэзия природы, а не поэтов говорил еще в середине XIX века Феликс Тис (Felix Thyès), автор первых франкоязычных художественных произведений в герцогстве. Он же предсказывал неизбежную утрату лингвистического своеобразия Люксембурга в связи с наступлением эпохи индустриализации, но, вместе с тем, предполагал, что существование самобытной письменной литературы на языке, отличающемся от других, в основном устном, но поэтичном, смогло бы способствовать рождению патриотического чувства у люксембуржцев [11]. Его идеи были услышаны и продолжают развиваться.

Список литературы

1. Хазагеров Г.Г. Топос vs концепт: к изучению топосферы культуры // Известия Южного федерального университета. Филологические науки №3 (2008). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfphilol/article/view/83> (дата обращения: 25.10.2018).
2. Mersch K. Un miroir aux alouettes. Editions Phi, Centre National de Littérature, 1999. 207 p.
3. Казакова Е. В. Творчество Мишеля Роданжа в контексте становления национальной литературы Люксембурга // Вестник ННГУ. 2014. №2-2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-mishelya-rodanzha-v-kontekste-stanovleniya-natsionalnoy-literatury-lyuksemburga-1> (дата обращения: 25.10.2018).

4. Fehlen F. Prolégomènes pour une étude du champ littéraire du Grand-Duché. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/6161/1/Prol%C3%A9gom%C3%A8nes.pdf> (дата обращения: 25.10.2018).
5. Казакова Е.В. Люксембургский национальный код в рецепции европейской сатирической традиции (на примере «Романа о Лисе») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. №2 (3). С. 56 – 59.
6. Sorrente J. Petit livre d'oraisons (suivi de) cinq élégies à Luxembourg. Edition Phi, Ecrits des forges, 2001. 128 p.
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В.Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
8. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». М.: Наука, 1994. 238 с.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2003. 1596 с.
10. Пыхтина Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник ОГУ. 2013. №11 (160). [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-ispolzovaniya-prostranstvennoy-terminologii-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата обращения: 21.10.2018).
11. Thyès F. Essai sur la littérature luxembourgeoise. Texte présenté et annoté par Frank Wilhelm, Editions du Centre National de Littérature, Mersch, 1996. 194 p.

NATIONAL AND ARTISTIC PECULIARITIES OF "ELEGIES TO LUXEMBOURG"

E. V. Kazakova

The article is devoted to the identification of the national and artistic features of “Elegies to Luxembourg” by J. Sorrente, one of the most famous writers and poets of Luxembourg. The type of “Elegies” is defined as natural-geographical, as it is natural space that is the direct source of the author's elegiac mood. The “Fifth Elegy” is analyzed in detail: the features of the organization and presentation of information, the choice of the object of elegiac thinking, the main characteristics of its image – a necessary component of the national code of Luxembourg. Artistic, lexical, syntactic means of creating the image of Luxembourg are revealed, its versatility is shown, which reveals the individual style of the poet and constitutes a national feature of the chosen spatial image.

Keywords: national code, Luxembourgensia, literature of Luxembourg, elegy, elegiac tone, spatial image, toponym, national specificity.

ГЛАВА 4

КАТЕГОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ДОПУЩЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX–XXI вв.

4.1. НЕОБЫЧНЫЕ ПОСТУПКИ ГЕРОЕВ АЛЬМАНАХА «ФИЗИОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГА»

© Т.В. Швецова

Цель работы – охарактеризовать поступки героев, описанные в очерках альманаха «Физиология Петербурга» (1845). Методы, использованные в работе: историко-литературный категориальный и герменевтический анализ. Основные результаты: во-первых, методом контент-анализа систематизированы точки зрения различных исследователей по вопросу о литературном герое; во-вторых, предпринята попытка моделирования термина «поступок литературного героя»; в-третьих, описаны необычные (смешные) поступки героев В. И. Даля, Е. Гребёнки, Говорилина, Д. Григоровича и др. Комический элемент в поступках героев связан с усилением ощущения кризиса, наступившего русскую литературу в сороковые годы XIX века. Особенностью литературной эпохи, породившей ранние Некрасовские альманахи, в том числе «Физиологию Петербурга», является кризис, сопряжённый с кардинальной сменой русской художественной картины мира.

Ключевые слова: русская литература, альманах, герой, поступок, комическое, картина мира, кризис.

Исследователи давно обратили внимание на то, что сороковые годы XIX столетия – время примечательное в русской истории и культуре. На исходе 1843 года В.Г. Белинский констатировал: «Литература наша находится теперь в состоянии кризиса: это не подвержено никакому сомнению» [1, с. 45]. На наш взгляд, ключевая примета времени связана с проблемой «ожидания героя» и «кризисом поступка» героя [2].

Выход четырёх Некрасовских альманахов в течение марта 1845 – апреля 1846 года существенно изменил литературную ситуацию в России. Сформировалось, окрепло и к середине 1846 года стало доминировать одно из литературных направлений – «натуральная школа». Альманахи Н.А. Некрасова, безусловно, оказались значимым событием в русском историко-литературном процессе.

Следует отметить, что большинство научных публикаций 90-х XX – начала XXI века акцентируют внимание на «Физиологии Петербурга»

(А.А. Косицын [3], А.В. Красушкина [4], Н. Володина [5], К.Г. Исупов [6], И.А. Семухина [7], К. Ключкин [8]). Направление современных исследований предполагает изучение альманаха в контексте общей характеристики литературной жизни России 40-х годов XIX века, а также в контексте осмысления творческих биографий Н.А. Некрасова, В.Г. Белинского, Ф.М. Достоевского. Вопрос о герое «физиологических очерков» и своеобразии его поступка редко становился предметом обсуждения литературоведов.

Осмысление природы поступка литературного героя в альманахе «Физиология Петербурга» целесообразно начать с исследования его свойств как системного объекта.

Одним из системных свойств сложных объектов является их составной характер, что подразумевает наличие в них определённого набора компонентов. Поступок литературного героя – это результат объединения отдельных частей в крупный объект.

Производителем действия выступает субъект (человек, литературный герой, персонаж).

Факторы внешнего мира – поставщики сигналов, предшествующих зарождению образа поступка; к ним относятся раздражители, влияющие на сферы чувств субъекта.

Адресат (потребитель) – тот, на кого направлен поступок; на него распространяется действие поступка.

Условия (экспорт) осуществления поступка. Для произведения поступка и его распространения, влияния требуется соблюдение условий (состояние внешней среды – это объективные условия, настроение производителя – это субъективные условия).

Факторы производства поступка (обслуживание) – то, чем пользуется субъект для производства поступка: слово, идея, действие, бездействие.

Оценка (исследование) продукта или результата поступка со стороны наблюдателя (окружающей среды).

Результат (обучение) – остаток, след поступка во внешнем мире.

Таким образом, поступок представляет собой знак, с помощью которого внутренние когнитивные процессы обнаруживают себя, экспортируются во внешний мир. Это элемент когнитивного процесса, способ установления взаимодействия внешнего и внутреннего миров.

Поступок как особая эстетическая категория зачастую становится предметом литературоведческого анализа, что в целом объясняется стремлением исследователей детально изучить особенности художественного мира произведения и определить положение персонажа в нём. Теоретико-литературный анализ поступков даёт возможность детально исследовать

литературного героя, определить нравственную проблематику текста, а также выявить духовно-нравственные ориентиры в структуре авторской концепции мира и человека. Всё это обуславливает стойкий интерес отечественных и зарубежных литературоведов к данному понятию.

Контент-анализ научной литературы, посвящённой проблеме поступка, позволил систематизировать основные характеристики поступка литературного героя, имеющие принципиальное значение для разработки такого определения, которое бы наиболее точно отражало природную сущность этого феномена. Учитывая универсальные черты поступка, присущие и поступку литературного героя, к наиболее значимым характеристикам поступков литературного героя отнесены: семиотичность, осуществимость, результативность.

Итак, поступок литературного героя может быть определён как формальный показатель, разделяющий участников сюжета литературного произведения на героев и всех остальных (персонажи, лица, участники, актёры и т. д.), организующий художественное целое (единица фабулы, сюжета) и осуществляющийся в пределах речевого высказывания, жанра, текста.

Искусство (литература) задаёт определённую «оптику» видения мира и поступка героя, ориентированного в этом мире. Поступок существует в художественной картине мира и детерминирован показателями той или иной эпохи. Изменение представлений о герое и о его поступке становится показателем перелома в картине мира.

Маркирует такой перелом смеховое начало. Комический элемент не сразу бросается в глаза при чтении сборника «Физиология Петербурга». В процессе погружения в тексты очерков наше внимание заметно акцентируется на необычных поступках героев альманаха. Еще С. С. Аверинцев в одной из своих работ пришёл к выводу о том, что смеховая культура просыпается в переломные времена, связана со смещением; она активизируется тогда, когда меняются базисные концепты картины мира и привычная модель мира разрушается [9].

Петербург – город чиновников, чья жизнь строго регламентирована, подчинена законам и нормам, как в повседневной, так и в официальной сфере. Человек в Петербурге задавлен социальными жёсткими рамками, в силу этого нуждается в празднике, карнавале, нарушении рамок. Так, накануне праздника 17 сентября (именины Веры, Надежды, Любви, Софьи) в Петербурге всё происходит «против обыкновения», «вопреки установленному порядку». Портреты героев не лишены комизма, например, у Д. Григоровича – на лице Фомы Фомича Крутобрюшкова нет бровей, брови на лице его супруги, наоборот, чрезвычайно густы и черны. «Г-жа Кру-

тобрюшкова чрезвычайно горячая женщина и часто употребляет во зло дарованные ей от природы физические силы (в этом сознаётся иногда и сам Фома Фомич)» [10]; случается, она поколачивает и дочерей, и мужа.

Сочинения, вошедшие в альманах Н.А. Некрасова «Физиология Петербурга» (1846), запечатлели начальную фазу процесса трансформации художественной картины мира. Герои очерков Н.А. Некрасова, И.И. Панаева, Д. Григоровича, Е.П. Гребенки, А.Ю. Кульчицкого, В.И. Даля живут в страшном, фантастическом мире, в мире наизнанку – «ни на земле, ни под землёю» (Н.А. Некрасов), они оказались ни с живыми, ни с мёртвыми, в некоем сумеречном слое.

Переходное положение персонажей, разрушение налаженных связей выстроенной системы отношений внешнего и внутреннего в архитектонике мира становится причиной необычных поступков героев. Так, в «Петербургской стороне» Е. П. Гребёнки чахлый старичок «с видимым усилием приносил под мышкой тяжёлое толстое березовое полено, тщательно завернутое в клетчатый бумажный платок; садясь в лодку, он бережно клал его к себе на колени, любовно глядел на него и укутывал заботливо, словно мать ребенка» [11]; жена так сильно любит мужа, что после его внезапной смерти превращается в него: «жена осталась и тоже выкинула штуку: съехала с ума с печали и вообразила, что она не Аксинья Ивановна, а Андрей Петрович и что Андрей Петрович не умер, а только обратился в неё, Аксинью, а в существе остался Андрей Петровичем» [11]; в одном из домов живет арап с совершенно белой кожей; у И.И. Панаева в «Петербургском фельетонисте» молодой человек из провинции в городе становится фельетонистом, а потом бесследно исчезает; у Григоровича в «Лотерейном бале» у молодого человека «с завитым хохолоком» во время танца неожиданно лопаются резинчатые брюки, произведя конфуз; мечется в белой горячке баба-жиличка, пытается причинить себе увечье, в «Петербургских углах» Н.А. Некрасова; дворнику Григорию «чистота и надоела до такой степени и опостыла; он всё это вымещал на своем подвале, который был у него в полном распоряжении», он «моет всю посуду свою каждогодно – в понедельник на великий пост, но не для чистоты, а ради греха» [12], – говорится в «Петербургском дворнике» В.И. Даля и т. д. В текстах альманаха присутствует множество подобных неожиданных и комичных эпизодов. Примечательно, что происходят эти эпизоды как с чиновными, так и с нечиновными персонажами (дворниками, шарманщиками).

Одна из основных примет художественного мира «физиологических очерков» русских авторов сказывается в присутствии комического начала. Современный наблюдатель пишет по этому поводу: «Смеховые действия уничтожают любую закостенелость христианского бытия. Карнавальное

торжество празднует раскрепощение, изменение, становление; празднество фиксирует момент обновления прежней жизни» [13].

Подобные происшествия – результат алогичного устройства мира, в котором вместо того, чтобы попасть в дом, человек вверх тормашками проваливается в подвал («Петербургские углы» Н.А. Некрасова). На место закона и строгой вертикальной иерархии «Бог – человек» приходит случайность, переворачивающая привычные представления о мироустройстве. Существование в таком мире некомфортно в буквальном смысле. Так, пришедшие на бал в дом чиновника Крутобрюшкова гости вынуждены протискиваться сквозь Фермопильское ущелье – узкое пространство между стеной и кроватью («Лотерейный бал»), путешествие в омнибусе превращается в испытание для пассажиров («Омнибус»).

В алогичном мире всё происходит по воле случая, судьбы; таким же образом возникает мысль об устройении лотерейного бала: «Разумеется, идея эта, равно как и всякая другая, родилась в голове коллежского секретаря не следствием мышления, а случайно...»; «Старший брат его <...> умер вдруг скоропостижно, оставив ему по завещанию всё своё имущество»; «советник, сохранявший во всех случаях жизни необыкновенную важность, неизвестно почему на этот раз не мог скрыть хорошего своего расположения и был чрезвычайно в духе» [10].

Литературная антропология первого сборника Н. А. Некрасова – это антропология, которая рассматривает человека как существо, ограниченное только физической / материальной оболочкой.

В очерках «Физиологии Петербурга» создается художественное пространство, не предполагающее героя в эпическом смысле слова. Уже во вступлении к альманаху В. Г. Белинский настойчиво пишет об этом: «В них фигурируют и рисуются герои добродетели и герои злодейства <...>; но в них нет людей, нет характеров, которые, в своей простоте и действительности, иногда бывают гораздо лучше всевозможных бумажных героев добродетелей, а иногда, от доброты сердца и без всякой злобы, делают больше зла, чем все на свете неестественные изверги порока» [14]. Эти слова критика красноречиво подтверждают проблему героя, последовательно реализовавшегося в своем поступке.

Персонаж «Омнибуса», который номинируется автором в качестве героя, плохо говорит по-русски, нетрезв, ведёт себя вызывающе, к явному неудовольствию находящихся в транспорте пассажиров; развязка истории состоит в том, что полицейские уводят героя-нарушителя порядка в участок.

Причины необычных поступков героев, обнаруживающих себя в альманахе «Физиология Петербурга», коренятся, по нашему убеждению, вв

логике развития глобального процесса секуляризации русской культуры, сохраняющего свою актуальность на протяжении нескольких столетий. Суть этого процесса упрощённо может быть представлена в поэтапном (поступательном) изменении картины мира, путём перемещения границы, разделяющей сакральное и профанное в нем («разволшебствование мира» в терминологии Макса Вебера) [15].

Список литературы

1. Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1843.shtml (дата обращения: 30.09.2018).
2. Николаев Н.И., Швецова Т.В. Лермонтовские «перепевы» Н.А. Некрасова и проблема кризиса поступка героя // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 6 (49). С. 338–340.
3. Косицин А.А. Физиология Петербурга в сборнике-манифесте писателей «натуральной школы» // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарный выпуск. 2008. № 1 (60). С. 165–169.
4. Красушкина А. В. Художественное единство «человек-вещь» в сборнике «Физиология Петербурга»: становление поэтики натуральной школы: Дис. ... канд. филол. н. Череповец, 2008. 208 с.
5. Володина Н. Петербург в аспекте художественной антропологии (книга очерков «Физиология Петербурга» // Печать и слово Санкт-Петербурга. СПб., СПГУТД, 2014. С. 117–125.
6. Исулов К.Г. Петербургский тезаурус. Физиология Петербурга // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2015. № 3 (36). С. 198–199.
7. Семухина И.А. «Физиология Петербурга»: существование «ни на земле, ни на небе» // Литература как форма социальной и индивидуальной рефлексии: материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 2016. С. 60–64.
8. Ключкин К. Литературные предприятия Некрасова 1840-х годов и формирование дискурса российской публичной сферы. Ст. 1, 2. // Карабиха: Историко-литературный сборник. 2016. Вып. IX. С. 191–209.
9. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/f9f/26_Averincev.pdf (дата обращения: 30.09.2018).
10. Григорович Д. Лотерейный бал // Физиология Петербурга / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого М.: Сов. Россия, 1984. 304 с.
11. Гребёнка Е. Петербургская сторона // Физиология Петербурга / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого М.: Сов. Россия, 1984. 304 с.
12. Даль В. И. Петербургский дворник // Физиология Петербурга / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого М.: Сов. Россия, 1984. 304 с.
13. Драконоборец Г. Карнавал и культура смеха. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43178811638/Karnaval-i-kultura-smeha> (дата обращения: 30.09.2018)

14. Белинский В. Г. Вступление // Физиология Петербурга / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого М.: Сов. Россия, 1984. 304 с.

15. Николаев Н. И., Швецова Т. В. «Кризис поступка» в литературе 30-40-х годов в контексте проблемы секуляризации русской культуры // Текст культуры и культура текста: Материалы IV Международного педагогического форума. Редакция: Л. А. Вербицкая, С. И. Богданов, О. Е. Дроздова [и др.]. 2017. С. 91–96.

EXTRAORDINARY ACTS OF THE HEROES OF THE ALMANAC «PHYSIOLOGY OF SAINT PETERSBURG»

T. V. Shvetsova

The aim of this work is to characterize the heroes' acts described in the essays of the almanac «The Physiology of Saint Petersburg» (1845). The historical-literary categorical method and hermeneutic analysis are used in the work. The main results are: firstly, the method of content analysis was used to systematize the points of view of various researchers on the issue of a literary character; secondly, an attempt to model the term “act of a literary hero” was made; thirdly, the extraordinary (ridiculous) acts of the heroes of V.I. Dal, E. Grebyonka, Govorilin, D. Grigorovich and others were described. The comic element in the heroes' acts is a consequence of the heightened sense of crisis that overtook Russian literature in the 1840s. The peculiarity of the literary epoch that gave rise to the early Nekrasov's almanacs, including The Physiology of Saint Petersburg, is the crisis associated with a fundamental change in the Russian artistic worldview.

Keywords: Russian literature, almanac, hero, act, comic, worldview, crisis.

4.2. ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «ПРОРОК» НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК

© *А.Н. Ушакова*

Раздел посвящен проблеме перевода А.С. Пушкина на итальянский язык. В настоящее время в Италии русская литература актуальна, но внимание филологов обращено прежде всего на литературу XX-XXI веков. Своевременность обращения к особенностям восприятия русской литературы в итальянском контексте очевидна. Целью работы является рассмотрение специфики интерпретации одного из самых трудных для перевода стихотворений А.С. Пушкина. Сравнительный и герменевтический методы позволяют отметить важные черты в толковании текста. Для анализа выбран перевод Паоло Статути, на примере которого мы рассматриваем специфику интерпретации текстов на разных уровнях. Исследование перевода свидетельствует о том, что некоторые особенности оригинального текста трудно передать на итальянском языке. Важно учитывать стремление переводчика вписать интерпретацию в контекст своей культуры.

Ключевые слова: перевод, язык, знак, Пушкин, Статути, «Пророк», структура, смысл.

Перевод – это попытка выразить смыслы, рожденные в определенном контексте в соответствии с ожиданиями того времени, когда осуществляется интерпретация. В переводе особенно акцентируется проблема взаимодействия формы и содержания. Толкование оригинального поэтического текста предполагает сосредоточенную работу над семантикой, почти естественно постигаемой тем, кто знает язык. Когда читатель и поэт существуют в одном вербальном контексте, происходит непосредственная передача определенных значений от автора к интерпретатору. Переводчик же выступает в роли доверенного лица, он говорит от имени автора, предлагает свои толкования значений, выраженных в форме, возможно, напоминающей оригинальную. Стремясь передать как можно точнее исходный текст, переводчик порою в силу императива собственного языка выбирает образ, структуру, не соответствующую оригиналу. Вопрос в том, насколько избранный путь толкования поможет вызвать в читателе переводного текста мысли и чувства, напоминающие восприятие того, кто способен прочесть произведение, не прибегая к подстрочнику или переводу. О дистанции, отделяющей переводчика от оригинала и мучительно осознаваемой интерпретатором, пишет Х.-Г. Гадамер: «Всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала» [1, с. 448].

У. Эко в проблеме перевода выделяет процесс взаимодействия текста-источника с текстом назначения. Ссылаясь на Гумбольдта и Шлейермахера, ученый повторяет старый вопрос: «должен ли перевод подводить читателя в пониманию лингвистического и культурного универсума оригинального текста, или же его задача – так преобразовать оригинальный текст, чтобы сделать его доступным читателю, принадлежащему к языку и культуре назначения?» [2, с. 272]. Чужой текст входит в новый культурный контекст (не следует забывать и о временном контексте), смыслы естественно трансформируются, но этот процесс происходит и в родном для текста языковом поле. Произведение, написанное в XIX веке, XX и XXI веках, часто прочитывается, толкуется совершенно не так, как прежде. Состояние языка, культурная эпоха детерминируют возможности прочтения текста. Так возникает проблема понимания смыслов, таящихся в произведении, самими носителями языка. Переводы, осуществляемые в чужой для текста эпохе, должны также вступать в диалог с читателем, который не готов воспринимать знаки, указывающие на значения, не являющиеся актуальными для определенного времени. В таком диалоге между переводным текстом и читателем главное – это точное понимание связей между

означающим и означаемым не в одном контексте только, а в системе контекстов. Анализ относительно современного перевода произведения, созданного в XIX веке, помогает увидеть механизм интерпретации, осознать особенности искусства толкования.

Стихотворение А.С. Пушкина «Пророк» (1826) является хрестоматийным. Такая репутация соотносится с восприятием произведения как особого знака русской культуры. Мотив богоизбранности поэта именно благодаря этому стихотворению входит в отечественную традицию как цитата. Произведение А.С. Пушкина – интерпретация мифа о поэте-толкователе-пророке. Учитывая традицию, А.С. Пушкин выбирает единственно верный язык для выражения смысла, одновременно раскрывающегося в трех планах: современном, архаическом и вечном (вневременном). Старославянский язык позволяет поэту создать необходимую для осознания сакральной природы образа дистанцию. Концепция поэтического пути, выстраиваемая через аллегорию пробуждения поэтического духа (зеницы, уши, уста, сердце), нуждается в высокой лексике, недвусмысленно указывающей на идею служения. Русский читатель XIX, XX, XXI веков, прежде всего благодаря стилю, воспринимает этот пушкинский текст как высокое, торжественное Слово о рождении Слова. Если поэзия – это скоропись духа, то перевод поэтического текста существенно отличается от других видов перевода. Джованни Джудичи говорил, что «стихи переводятся с одного поэтического языка на другой поэтический язык». Тем труднее бывает отыскать точное слово для передачи значения, актуального для оригинального языка и связанного с системой отсылок к определенной традиции. Паоло Статути (Paolo Statuti), известный переводчик с русского, польского, чешского языков, создает перевод «Пророка», одновременно учитывая национальную поэтическую традицию и стремясь сохранить верность оригиналу (верность, которая связана с возможностью передать некоторые особенности образного строя, частично соблюсти законы организации стиха, выразить то, что именуется часто «непереводимостью поэзии»).

Начало стихотворения “*Il profeta*” не соответствует оригиналу [3]. Пушкинский текст открывается образом «духовной жажды», что необычайно важно для концепции произведения. Так сразу акцентируется мотив духовного поиска, поиска Истины, Смысла творческого служения. Ради развертывания этого мотива и создается текст. В переводе сразу определяется место действия (“*In un cupo deserto io vagavo / Dalla sete dello spirito oppresso*”), имеющее, безусловно, символическое значение, важность которого при этом в оригинале возрастает благодаря сопряжению прямого и переносного смыслов. Паоло Статути еще дважды прибегает к аналогичным перестановкам. Пушкинские строки «И внял я неба содроганье, / И

горний ангелов полет...» звучат так: “E vidi in alto degli angeli il volo / E udii il cielo che fremava...”. В оригинале обретение способности слышать весь мир (ангел коснулся ушей) иллюстрируется последовательно, через обращение к разным бытийственным уровням: небо с полетом ангелов, вода и земля. Поэт только использует глагол «внимать». Переводчик, очевидно, сомневается в возможности услышать полет ангелов («увидел в вышине полет ангелов»), но соглашается с возможностью слышать содроганье неба (это вполне реалистично, так как мы, например, слышим гром). Для характеристики восприятия хода морских гадов и произрастания дольней лозы он прибегает еще к одному глаголу: “scorgere” («различать», «замечать»): “E scorsi il moto delle serpi marine / E il vinco delle valli che cresceva”. Логично выстроенная картина постижения смыслов мироздания через слух оказывается переформатированной, что серьезно влияет на семантику: сначала пророк видит полет, потом слышит грохотанье небес и замечает движение под водой и рост в долине. Интересно то, что все четыре строки восходят к одной, после которой стоит двоеточие, как в оригинале: “E di suoni esse furono empite:...” . «Шума и зона» нет, но есть «suoni» («звуки»), память о которых переводчик не стремится сохранить в следующих строках. Третий пример перестройки текста связан с последним этапом рождения пророка: «И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул, / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул». В этом фрагменте поэт использует три глагола, указывающие на важный порядок действий: рассечение груди, изъятие сердца и заключение в грудь пылающего огнем угля. Каждая строка содержит инверсию, но самая значимая инверсия: «И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул». Анафорическое построение должно быть доведено до конца в этой части истории и должно разрешиться инверсивной строкой с акцентированным глаголом. В переводе в этом фрагменте отсутствует анафора и инверсия не играет такой важной для финала роли: “Poi il petto mi aprì con la spada, / Ne tolse il mio cuore tremante, / E nel petto aperto egli depose / Un carbone ardente e fiammante». Русский причастный оборот «пылающий огнем», в котором чувствуется физическое усиление образа угля, превращается в прозаический «горящий» и «пылающий» уголь.

Чередование мужских и женских рифм в оригинале позволяет акцентировать и соотнести важные образы, организовать текст в соответствии с замыслом. Переводчик частично соблюдает рифмический рисунок, но с естественной для перевода на итальянский язык потерей мужских рифм (перевод не подчинен и женской рифме). Часто Статути отказывается от рифмовки, что связано со скептическим отношением к рифме в итальянской поэзии и необходимостью включить перевод в контекст своей тради-

ции. Серьезная поэзия должна быть сразу узнаваема и на уровне структуры.

В переводе «Пророка» особую роль играет искусство стилистической интерпретации. Самое трудное – переложить на другой язык архаизмы так, чтобы современный иностранный читатель смог увидеть (и услышать) в этом произведении то, что замысливал русский поэт XIX века. Именно это оказывается почти неосуществимым. Сами по себе образы пустыни, духовной жажды, перепутья вызывают определенные культурные ассоциации. В контексте пушкинского стихотворения они встраиваются в сложную образную систему, каждый элемент которой маркирован чаще всего старославянизмом. Общая отсылка к Книге пророка Исаяи не может быть понята без конкретных вербальных знаков. Не ведающему русских архаизмов читателю трудно приблизиться к постижению смыслов пушкинского текста.

«Шестикрылый серафим» в переводе (не только у Статути) естественно превращается в “un serafino con sei ali”. Статути решает пренебречь важным (не только для мифа или русской литературы, но и для итальянской поэзии) образом «перепутья» (в другом переводе стихотворения он сохранен – “un crocevia”), заменив его на характеристики появления серафима: “Mi apparve ad un tratto da presso”. Переводчик отказывается и от «перстов» (в другом переводе предлагается нейтральное «пальцы»), сообщая качество «легкости» (“lieve”) самому серафиму, приближающемуся к поэту, то есть ангел назван «легким, как сон» (“Lieve come un sogno si avvicino”). «Зеницы» сначала превращаются в “gli occhi stanchi” («усталые глаза»). Образ “occhi” позволяет маркировать состояние поэта до встречи с ангелом. После чудесного прикосновения “occhi” превращаются в “pupille”. Точное значение этого слова – «зрачок». Через сочетание “le profetiche pupille” («пророческие очи» или «зрак пророка») создается образ человека, обретающего исключительную способность прозревать истину. Переводчик самостоятельно отмечает дистанцию между разными состояниями поэта. В оригинале сохраняется один образ зениц, конкретизируемый во втором случае эпитетом «вещие». «Орлица» будет интерпретирована читателем перевода как «орел», несмотря на то, что “l’acquila” относится к женскому роду. Это слово прежде всего означает «орла». Отглагольное существительное «прозябанье», смысл которого конкретизируется прилагательным-определением «дольняя», переводится Статути нейтральным глаголом «расти» (“cresceva”). Устаревшие, поэтические формы «востань, виждь, внемли» передаются с помощью нейтральных, прозаических глаголов “alzati, guarda e ascolta” («встань, смотри и слушай»). Торжественное, звучащее с небес «Исполнишь волею моею...» интерпретируется

вновь прозаически: “Fa’ ciò che ho scritto nella mente” («Делай все, что я запечатлел в памяти»). Уточнение, динамизм которому придает деэпричастная конструкция, «И, обходя моря и земли...» в переводе становится длинной строкой с глаголом и обстоятельством, отсутствующим в оригинале: «Percorri terre e mari senza tregua» («Без передышки проходи по землям и морям»). Столь много говорящее русскому слуху слово «глагол» переводится Статути как “la parola”, несмотря на то, что есть слово “il verbo”, близкое к «глаголу». «Глагол» – это движение, действие, то, что способно зажечь сердца людей, обратить их на путь Истины.

Трудности толкования поэзии А.С. Пушкина в иноязычном контексте связаны прежде всего с особым поэтическим строем, стилем, в котором важную роль играют специфические русские слова и обороты, для которых порою невозможно найти аналоги в другом языке, но без которых нельзя точно и полно выразить смыслы русской культуры. Каждая новая попытка интерпретации связана с созданием образа русского поэта и неизменно указывает на возможность перевода не только конкретных текстов, но и культурных знаков.

Список литературы

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
2. Эко У. Сказать почти то же самое. М.: АСТ:CORPUS, 2015. 715 с.
3. Statuti Paolo Poesie di Pushkin. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://musashop.wordpress.com/tag/poesie-di-pushkin-tradotte-da-paolo-statuti/> (дата обращения 14.10.2018). В данном разделе текст цитируется по этому источнику.

FEATURES OF THE TRANSLATION OF THE POEM “THE PROPHET” BY ALEXANDER S. PUSHKIN INTO ITALIAN

A.N. Ushakova

The article is devoted to the problem of translation of Pushkin into Italian. Russian literature is relevant in Italy, but the attention of philologists is drawn primarily to the literature of the XX-XXI centuries. It is important to study the perception of Russian literature in the context of Italian culture. The aim of the work is to consider the specifics of the interpretation of one of the most difficult to translate poems by Pushkin. Comparative and hermeneutic methods make it possible to note important features in the interpretation of the text. Paolo Statuti’s translation is chosen for the analysis, on the example of which we consider the specifics of the interpretation of texts at different levels. The translation study shows that some features of the original text are difficult to convey in Italian. It is important to take into account the commitment of the translator to fit the interpretation into the context of his culture.

Keywords: translation, language, sign, Pushkin, Statuti, "The Prophet", structure, meaning.

4.3. ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ И МИСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (ПРОБЛЕМА РАЗГРАНИЧЕНИЯ)

© И. С. Юхнова

Раскрываются формы иррационального в творчестве М.Ю. Лермонтова. Объектом исследования стали прозаические произведения: романы «Вадим», «Герой нашего времени», повесть «Штосс», так как в них предметом художественного изображения становятся процессы внутренней жизни. Показывается, что в литературоведении под иррациональным понимают, во-первых, фантастическое, во-вторых, бессознательное. Высказывается мысль, что творчество Лермонтова дает основания для четкого разграничения разных форм иррационального.

Ключевые слова: Лермонтов, иррациональное, фантастическое, бессознательное, психологизм.

Как точно замечает автор одной из статей, раскрывающих содержание понятия «иррациональное», оно «нередко употребляется в противоположных значениях, а многие исследователи употребляют понятие в смысле, известном только им» [1, с. 65–66]. Это обусловлено целым рядом причин. И прежде всех его некодифицированностью в целом ряде наук. Так, например, в литературоведческих словарях статьи, раскрывающей значение термина «иррациональное», нет. А в философских словарях ему дается очень общее определение: «лежащее за пределами досягаемости разума, недоступное постижению в рамках логического мышления, противоположное рациональному» [2, с. 218], – что и служит основанием для широкого спектра трактовок. Иррациональное часто определяют от противоположного. Вот как это делает А. Куликов: «Категориально иррациональное противоположно рациональному как рассудочному, сознательному, логическому. Следовательно, иррациональное – это абсурдное, бессознательное, алогичное» [3].

Термин «иррациональное» в современных литературоведческих исследованиях употребляется в нескольких смыслах: во-первых, под «иррациональным» понимается фантастическое, сверхъестественное – то есть нереальное; во-вторых, все, что входит в сферу бессознательного (ощущения, видения, сны, предчувствия). То есть под иррациональным понимается необъяснимое с точки зрения разума: это и присутствие «иных» миров, иных форм бытия в повседневной жизни человека и взаимодействие его с ними, но также и всё относящееся к сфере человеческой психики.

Понимание иррационального как фантастического / мистического доминирует в исследованиях творчества тех писателей, в основе художественной картины мира которых лежит двоемирие (прежде всего это литература романтизма, творчество Н.В. Гоголя, А. Грина, М.А. Булгакова и др.). Понимание иррационального как бессознательного – в работах о литературе второй половины XIX–XX вв. и прежде всего в исследованиях о психологической прозе, становление которой в русской литературе связывают с творчеством Лермонтова. Именно он, как пишет А.Б. Есин, «едва ли не впервые в русской литературе ... сосредоточил художественное внимание не на внешних, сюжетных, а на внутренних, психологических мотивировках человеческого поведения» [4, с. 82]. Психологический стиль Лермонтова определяют как аналитический «по ведущему принципу изображения душевной жизни»: «Это значит, что любое внутреннее состояние Лермонтов умеет разложить на составляющие, разобрать в подробностях, любую мысль довести до логического конца» [4, с. 68]. Уточнение важное, так как из него видно, что Лермонтов «разлагает» не только мысль, но и такие состояния, которые относятся к сфере иррационального, бессознательного, тем самым он обозначает сложное, диалектическое взаимодействие мысли и чувства.

Лермонтова всегда привлекали различные формы проявления мистического, иррационального в жизни. Об этом, в частности, пишет В.Э. Вацуро. Именно особым вниманием к «сверхчувственному» и фантастическому он объясняет сближение Лермонтова и В.Ф. Одоевского в 1838–1841 гг., причем, как считает исследователь, интерес этот был и «общемировоззренческого», и литературного плана [5, с. 225]. На это же указывает Л.В. Рассказова в статье «К вопросу о «религиозных спорах» князя В.Ф. Одоевского и М.Ю. Лермонтова» [6, с. 41–52].

Интерес Лермонтова к мистическому, необъяснимому, к странным совпадениям и сближениям подтверждается и мемуаристами. Это и жребий как форма принятия решения (достаточно вспомнить монету, которая определяет направление пути в последней поездке поэта к месту службы на Кавказе), и игры-мистификации. Об одной из них вспоминает А. Чарыков: «Михаил Юрьевич роздал нам по клочку бумаги и предложил написать по порядку все буквы и обозначить их цифрами; потом из этих цифр по соответствующим буквам составить какой-либо вопрос; приняв от нас эти вопросы, он уходил в особую комнату и спустя некоторое время выносил каждому ответ; и все ответы до того были удачны, что приводили нас в изумление. Любопытство наше и желание разгадать его секрет было сильно возбуждено, и, должно быть, по этому поводу он изложил нам целую теорию в довольно длинной речи, из которой, к сожалению, в моей

памяти остались только вступительные слова, а именно, что между буквами и цифрами есть какая-то таинственная связь; потом упоминал что-то о высшей математике. Вообще же речь его имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах» [7, с. 319–320].

Примечательна деталь – Лермонтов пытается непонятное объяснить с помощью законов высшей математики – то есть обосновать, аргументировать его рационально, выстроив некую систему доказательств. Но сам стиль игры характерен для Лермонтова. Увлечь, обозначить тайну – а потом поселить сомнение. По сути, та же схема мистификации реализуется и в другой ситуации, когда Лермонтов «объявил, что прочитает <...> новый роман под заглавием “Штосс”» [8, с. 364] (об этом вечере сохранились воспоминания Е.П. Ростопчиной).

Таким образом, Лермонтова интересуют разные проявления таинственного, не поддающегося разумному объяснению в жизни – его привлекает иррациональное как феномен и постигает он его, не только привлекая «высшую математику», но и художественно. В его произведениях мы встречаем все формы иррационального: и как фантастические / мистические явления, как вторжение иного мира в мир человека («Штосс»), и как воссоздание тех моментов внутренней жизни героев, которые относятся к сфере бессознательного. Аналитический психологизм Лермонтова ориентирован на фиксацию и осмысление этой сферы человеческой психики. Иррациональное: предчувствия, предсказания, погруженность в мечты, состояния забытия, когда сознание балансирует между сном и явью, разного рода видения – то есть смутные, плохо вербализуемые и объясняемые разумом состояния и ощущения – являются значительной частью внутреннего мира героев Лермонтова. И если в «Вадиме» они изображались в авторском повествовании, то в «Герое нашего времени» и «Штоссе» становились предметом рефлексии героев, которые сами отмечали, фиксировали свои странные предчувствия, необъяснимые состояния, прислушивались к ним, совершали поступки под их влиянием.

Печорин в «Тамани» вовлекается в интригу с контрабандистами под воздействием внутренних иррациональных импульсов, а не разума, так как «ему вечно чудятся блуждающие огни тайны» [9, с. 133]. Реплика десятника «...там нечисто» [10, с. 250], впечатление от слепого, собственные предубеждения порождают то чувство тревоги, которое не дает Печорину заснуть. Характерно, что сам Печорин указывает на аномальность своей бессонницы, когда упоминает о том, что сопровождающий его казак тут же «захрапел». Вот она – норма. Так и Печорин должен был погрузиться в

сон после трех бессонных ночей в пути, но, как пишет он: «...я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами» [10, с. 251]. И это навязчивое видение вытеснит все остальные чувства, заставит забыть об усталости; «отправит» героя в его ночные странствия.

В «Княжне Мери» исходным импульсом также является мысль, промелькнувшая как бы мимоходом: «Я его [Грушницкого] также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» [10, с. 263]. Уже потом, когда около источника появятся две дамы и Печорин увидит интерес Грушницкого к княжне, он начнет аналитично и последовательно выстраивать план действий, а затем реализовывать разработанную им «систему». Но исходящим импульсом все же является это промелькнувшее чувство-мысль – «я его не люблю». Стоит отметить, что сам Печорин не раз будет задавать вопросы о мотивах своих действий: «...зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство?» [10, с. 293], «Из чего же я хлопочу? – Из зависти к Грушницкому?» [10, с. 293]. И сам же отвечает, что «он вовсе ее не заслуживает» [10, с. 293]. Но важен именно этот изначальный импульс – то предчувствие, предвидение, которое потом и осуществится. Безусловно, оно рождалось постепенно, формировалось исподволь и является результатом жизненных наблюдений и опыта общения с Грушницким и людьми такого типа. В момент встречи эта мысль оформилась, явилась как озарение, как «найденное слово». То, что копилось, откладывалось в сознании, в момент встречи с Грушницким вдруг обрело словесную оболочку, выстроилось в некую направляющую поступки героя идею.

В «Штоссе» действия Лугина также определяются странными обстоятельствами: «Вот уже несколько дней, как я слышу голос. Кто-то твердит мне на ухо с утра до вечера – и как вы думаете – что? – адрес...» [10, с. 355].

Разумное объяснение Минской: «У вас кровь приливает к голове, и в ушах звенит» [10, с. 355] – игнорируется Лугиным, так как ничего не объясняет ему. А совет Минской, «как избавиться» от этого звукового навяздания, – «идти к Кокушкину мосту, отыскать этот номер...» [10, с. 355] – реализуется в действие.

Таким образом, иррациональное становится побудительным мотивом к действию, определяет сценарий жизненного поведения героя, влияет на его тактику в отношениях с другими людьми. Вместе с тем иррациональное не только направляет, но и ограничивает. Под влиянием иррациональных импульсов лермонтовские герои выстраивают свою систему ценностей, формируют свои «табу» и ограничения; по сути, иррациональное

обозначает те пределы, за которые герой не перейдет. И в этом контексте важна вера Печорина в предсказания, точное предвидение того, как будут развиваться события, уже в момент их зарождения.

Еще одной из форм проявления иррационального в прозе Лермонтова является выпадение героя из реально-временного потока.

Это моменты, когда герой пребывает в состоянии странного забытья: внешний мир для него перестает существовать, зато его сознание переключается на внутренние картины, которые захватывают воображение. Это момент самосозерцания. По сути, Лермонтов воссоздает некие архаичные формы рефлексии, когда они осуществляются не в форме слова, а в виде визуальных картин, зачастую почти не связанных между собой. Это состояния не рационального, не вербального (через слово) понимания себя, а через некий спонтанный поток ассоциаций и аналогий¹.

Такие ситуации имеют общую структуру, в них обозначается ряд повторяющихся мотивов. Во-первых, они возникают, когда герой находится наедине с собой, во-вторых, в характерных локусах, которые представляют собой некий рубеж, пограничье природных стихий. В-третьих, есть обязательное указание на то, что герой пребывает между сном и явью («постепенно его мысли становились туманнее...» [10, с. 22]). Именно в таком пограничном внутреннем состоянии внимание фиксируется на случайном, но знаковом предмете, явлении, которые и направляют ход мыслей, поток ассоциаций. В-четвертых, Лермонтов обязательно фиксирует «физиологические» состояния и реакции как в момент перехода во внутреннее пограничье, там и в момент выхода из него. Как правило, резкое переключение эмоций происходит из-за стороннего воздействия.

На эмоциональную тональность таких эпизодов влияют особые природные состояния: луна, порывы ветра, взволнованное море, река... – все это приметы балладного мира, который, как было замечено С.И. Ермоленко, раскрывается у Лермонтова «в неожиданных, непривычных измерениях, не просто соотносится с каким-то единичным фактом драматического разлада личности с окружающей действительностью. Это мир, обращенный к первооснове бытия, определяющей сложные, загадочные перипетии судьбы человека, его предназначение, смысл человеческого существования в целом. Чудесное в лермонтовских балладах проявляется уже не в страшных, непостижимых событиях, угрожающих благополучию человека, <...> а в таких пограничных ситуациях, когда личности приоткрывается тайный смысл бытия, неясный для нее, пока она находится в плену житейской суеты [13, с. 352].

Таким образом, Лермонтов вырабатывает свои формы воссоздания пограничных состояний человеческой психики. Вместе с тем именно творче-

ство Лермонтова дает основания для того, чтобы обозначить основания для разграничения иррационального как бессознательного и иррационального как фантастического, мистического (его в художественной системе Лермонтова точнее было бы определить как ирреальное). Этапной в этом отношении является повесть «Штосс», хотя inferнальные герои появляются и в поэме «Демон», и в стихотворениях «Дева Севера», «Морская царевна» и др. Однако именно в «Штоссе» иной мир заявляет о себе не как вымышленный, условный, а как реальный, а в самом произведении отчетливо обозначены «зоны контакта» двух миров – то пограничье, в котором возможна коммуникация с «параллельной» реальностью.

Традиционный взгляд на фантастический сюжет в повести выразил Э.Э. Найдич. По его мнению, фантастическая сюжетная ситуация в повести выполняет чисто утилитарную функцию: она «позволяет Лермонтову не просто **иносказательно** (выделено мной – И.Ю.) выразить определенную идею (погоня художником за призрачным идеалом), но всесторонне раскрыть ее в движении, передать в сжатой художественной форме самую суть происходящих в жизни Лугина событий, которые приводят его к гибели» [14, с. 214]. Однако фантастическое у Лермонтова не является иносказанием – оно вполне реально. Несмотря на то, что у Лермонтова в «Штоссе» есть «двойные мотивировки» фантастического, они не опровергают реальности иного мира, с которым вступает в контакт Лугин. Инобытие существует не как порождение расстроенного болезнью воображения героя, а как другая реальность; квартира в Столярном переулке становится тем местом, где и происходит встреча представителей двух миров. И ни одна реальность фантастического мира не возникает из ничего, из пустоты [15, с. 261–264]. Слова, предметы, звуки, впечатления, находящиеся в «нехорошей квартире», «оживают», материализуются из явлений и предметов вещного мира, который окружает Лугина. Портрет, обнаруженный Лугиным в квартире, воплотится в старика; слово «середа», прочитанное им на холсте, станет днем, начнется карточный поединок героев; звук падающей штукатурки соединится с хлопаньем тувель; вопрос «Что-с?» трансформируется в фамилию и карточную игру; эскиз женской головки, над которым работает Лугин, – в эфемерное создание, сопровождающее старика; желтый цвет, в котором Лугин видел окружающие его предметы, станет портретной чертой его самого: он «похудел и пожелтел ужасно» [10, с. 366]. Да и сама чертовщина навеяна диалогом с дворником [10, с. 358].

Так из звуков, произведений искусства, предметов, окружающих Лугина, начинает материализовываться, обретать плоть тот мир, который противоположен и чужд действительности, в которой герой существовал до этого. Само же таинственное, необъяснимое получает сюжетное воплоще-

ние сразу после того, как отзвучит баллада Шуберта «Лесной царь». Диалог Лугина с Минской становится как бы ее продолжением и строится по тому же принципу, что и диалог младенца с ездоком. Голос инобытия слышит и воспринимает только Лугин, и звуки этого «звонкого, резкого дишканта» определяют его дальнейшие поступки [16, с. 75]. Герой так и не вернется из того состояния пограничья, в котором оказался, следуя за этим голосом. Через случайность (каковой и является звук) рациональный мир выпускает в себя иррациональное, а душа героя испытывает притяжение необъяснимых inferнальных сил.

Таким образом, иррациональное в творчестве Лермонтова проявляется в двух формах: и как бессознательное, и как фантастическое. Каждая из форм имеет свои черты поэтики, свои функции в произведении. И, вероятно, целесообразно терминологически более четко разграничивать их в исследованиях о творчестве поэта, закрепив за изображением процессов внутреннего мира понятие «иррациональное», а за сверхъестественными явлениями понятие «ирреальное».

Примечания

1. Подробнее о формах рефлексии и способах ее изображения в произведениях Лермонтова см.: [11, с. 11–14; 12, с. 136–152].

Список литературы

1. Лобжанидзе А.А. Некоторые проблемы использования понятия «иррациональное» // Сборник научных трудов МАДИ «Философия и политология: история и современность». М.: изд-во МАДИ, 2017. С. 65–73.

2. Мудрагей Н.С. Иррациональное // Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 218.

3. Куликов А. Иррациональное в художественной речи. На материалах произведений Б.Ю. Поплавского. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://verlibr.blogspot.ru/2011/12/blog-post_05.html (дата обращения 28.10.2018).

4. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. 176 с.

5. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 223–252.

6. Рассказова Л.В. К вопросу о «религиозных спорах» князя В.Ф. Одоевского и М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2017. СПб.: Лики России, 2018. С. 41–52.

7. Чарыков А. К воспоминаниям о М. Ю. Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С. 318–320.

8. Ростопчина Е.П. Из письма к Александру Дюма, 27 августа / 10 сентября 1858 г. // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С. 358–364.

9. Грехнёв В.А. Русский «гамлетизм» и философия действия в «Герое нашего времени» Лермонтова // Лермонтовский выпуск № 7. Пенза: ПГПУ имени В.Г. Белинского, 2004. С. 132–135.

10. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 900 с.

11. Юхнова И.С. Рефлексия в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2003. № 1. С. 11–14.

12. Тоом А.Л. Рефлексия в художественной прозе: Разбор романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Семиотика и информатика. М., 1985. Вып. 25. С. 136–152.

13. Ермоленко С.И. Лирика Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: УрПУ, 1996. 420 с.

14. Найдич Э.Э. Штосс // Найдич Э.Э. Этюды о Лермонтове. СПб.: Худож. лит., Санкт-Петербург. отд-е, 1994. С. 208–228.

15. Юхнова И.С. Двоемирие в «Штоссе» М.Ю. Лермонтова // Дергачевские чтения – 2000: русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург: Уральский университет, 2001. С. 261–264.

16. Юхнова И.С. Баллада «Лесной царь» в контексте повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Грехнёвские чтения. Нижний Новгород: изд-во ННГУ, 2001. С. 72–77.

IRRATIONAL AND MYSTICAL IN M.U. LERMONTOV'S WORKS (THE PROBLEM OF DEMARCATION)

I.S. Yukhnova

The forms of irrational in M.U. Lermontov's works are highlighted on the article. Prosaic works: novels «Vadim», «A hero of our time», story «Shtoss» became the object of research, as the processes of internal life become objects of artistic depiction in it. It is shown, that in literary studies “irrational” is considered as, firstly, fantastical, secondly unconscious. It is suggested that the works of Lermontov give grounds for a clear distinction between different forms of the irrational.

Keywords: Lermontov, irrational, fantastic, unconscious, psychologism.

4.4. АНТИНОМИЯ «МЕХАНИКА – МАГИЯ» (Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ И А. БЕРГСОН)

@ Е.А. Осьминина

Цель настоящего исследования – выявить содержание антиномии «механика – магия» у русского писателя и религиозно-философского мыслителя Д.С. Мережковского (1865–1941) и антиномии «механика – мистика» у французского философа А. Бергсона (1859–1941) и предположить возможные влияния. С помощью

сравнительно-исторического метода были сопоставлены «Творческая эволюция» (1907), «Два источника морали и религии» (1932) А. Бергсона и трилогий «Иисус Неизвестный» (1925, 1930, 1932–1934), «Лица святых от Иисуса к нам» (1936, 1938, 1938) Д.С. Мережковского. Для понимания и интерпретации текстов использовался герменевтический метод. В результате проведенного исследования было выяснено, что понятие «механика», первая часть антиномии, понимается обоими мыслителями одинаково, вторая часть антиномии Д.С. Мережковского у А. Бергсона имеет другое значение. У А. Бергсона противоположна «механике» не «магия», а «мистика».

Ключевые слова: «философия жизни», Мережковский, Бергсон, магия, мистика, механика

Д.С. Мережковский в трактате «Тайна Запада: Атлантида – Европа» (1930), второй книге трилогии «Иисус Неизвестный», несколько раз употребил противопоставление «механика – магия». Первоначально оно возникло после рассуждения о «двух душах – двух сознаниях», дневного и ночного, соответственно устроенных « по законам тождества, силлогизмов, индукций» [1, с. 254] и «по законам какой-то неведомой нам логики, в прозрениях, ясновидениях, интуициях» [1, с. 254]. Первое сознание создаёт культуру «мёртвую, механическую», второе – «живую, органическую, или, как сказали бы древние, “магическую”» [1, с. 254]. Далее в трактате несколько раз повторена эта пара: «небесная механика–магия» [1, с. 255], «магия – божественная механика» [1, с. 279], «звёздная механика–магия» [1, с. 282], «чёрная магия атлантов становится “механикой”» [1, с. 354].

В трактате «Иисус Неизвестный» (1932-1934), заключительной части трилогии, антиномия повторена несколько раз: «Если мы верно угадали ночную душу “Атлантиды” – Преистории, – нашей дневной душе, “механике”, противоположную, “магию”, “теургию”, – живую, “органическую” власть над природой (...)» [2, с. 164], «Первое искушение – Хлебом – властью человека над веществом, познанием, механикой–магией, чудом в Не-я; концом физических страданий в мире» [2, с. 185].

Противопоставление «силлогизма» и «интуиции» сразу заставляет вспомнить книгу А. Бергсона «Творческую эволюция» (1907), переведённую на русский язык (впрочем, Мережковский хорошо знал французский) и широко известную в России. В трактате «Тайна Трёх: Египет – Вавилон» (1923), первой части трилогии «Иисус Неизвестный» Мережковский приводит цитату из «Творческой эволюции» в собственном переводе: «Все живое друг за друга держится и все увлекается одним и тем же ужасающим порывом. Животное находит точку опоры в растении, человек в животном; и все человечество в пространстве и во времени, есть великое войско, скачущее рядом с каждым из нас, и впереди и позади каждого, в стре-

мительном натиске, способном сокрушить все, что стоит на пути его, и опрокинуть многие преграды, может быть, даже смерть» [1, с. 94].

Цитата (как всегда) нужна Мережковскому для того, чтобы подчеркнуть собственную мысль – о богочеловеке, умирающем и воскресающем боге древних религий; с ним и связывается конечная цель «творческой эволюции» Бергсона. Последний же утверждает прежде всего «жизненный порыв» в начале эволюции и «жизненный поток» как её движущую силу; критерий длительности (вместо механического разложения на части), с которым надо подходить к эволюционному процессу. О возможной победе над смертью в его завершении он намекает только в одной фразе – её-то и привёл Мережковский.

Длительности, «поток» посвящено эмигрантское стихотворение З.Н. Гиппиус «Eternité Frémissante» (1933, оп. 1934):

«Моя любовь одна, одна,
Но все же плачу, негодуя:
Одна, – и тем разделена,
Что разделенное люблю я.

О Время! Я люблю твой ход,
Порывистость и равномерность.
Люблю игры твоей полет,
Твою изменчивую верность.

Но как не полюбить я мог
Другое радостное чудо:
Безвременья живой поток,
Огонь, дыхание “оттуда”?

Увы, разделены они –
Безвременность и Человечность.
Но будет день: совьются дни
В одну – Тrepещущую Вечность» [3, с. 276].

В 1927 г. Бергсон был удостоен Нобелевской премии за блестящий стиль своих сочинений, и Мережковские переехавшие во Францию в 1920 г., не могли этого не знать.

В 1932 г. было издано сочинение Бергсона «Два источника морали и религии». Последняя глава его называется «Заключительные замечания. Механика и мистика». Объясняя их взаимосвязь, Бергсон под «механикой» (как и в «Творческой эволюции») понимает «физико-химическое объяснение жизни» [4, с. 120], объяснение целого из частей, «разложение на физи-

ческие и химические факты» [4, с. 122]. Мистика же – «течение нисходящего потока» [4, с. 106], движение «навстречу захватывающему их потоку» [4, с. 106], жизненному порыву.

Таким образом, и у Мережковского, и у Бергсона можно встретить сходную антиномию. И если в изначальном противопоставлении (логики и интуиции) русский писатель идёт за французским философом, то в дальнейшем их мысль развивается независимо друг от друга («Тайна Запада» вышла на два года раньше, чем «Два источника морали и религии»), но по сходному пути. Посмотрим же, чем схожи «механика-магия» Мережковского с «механикой-мистикой» Бергсона и чем они разнятся.

Первая часть антиномии – «механика». У Бергсона, в «Творческой эволюции», она понимается как «разложение»: «Разложив биологическую сторону явлений на физико-химические факторы, мы можем в случае надобности пойти далее, за пределы физики и химии: от масс к молекулам, от молекул к атомам, от атомов к еще более мелким частицам; мы придем, наконец, к чему-то, что может рассматриваться астрономически наподобие солнечной системы. Отрицать это, значит оспаривать самый принцип научной механики» [5, с. 32].

Обращение к механике, по Бергсону, и есть задача интеллекта: «Интеллект же есть способность изготовлять неорганические, т.-е. искусственные орудия» [5, с. 132]: «интеллект имеет своей функцией установление отношений» [5, с. 134]. Механическое и пространственное противопоставляется «потоку», времени: «Наш интеллект ясно представляет себе только неподвижность» [5, с. 136], «чтобы мыслить себя отчетливо и ясно, ум должен представлять себя в форме прерывного» [5, с. 140]. Отсюда – направленность и сфера действия интеллекта: «Геометрия и логика строго применимы к материи» [5, с. 141].

Противоположен интеллекту, по Бергсону, инстинкт: «Интеллект характеризуется природным непониманием жизни. Наоборот, инстинкт отличается по форме жизни. В то время, как интеллект трактует все вещи механически, инстинкт действует, если можно так выразиться, органически. Если бы проснулось спящее в нем сознание, если бы он обратился вовнутрь на познание, вместо того, чтобы переходить во внешние действия, если бы мы умели спрашивать его, а он мог умел бы отвечать, он выдал бы нам самые глубокие тайны жизни» [5, с. 145].

Своего рода синтезом интеллекта и инстинкта является интуиция, «т.е. инстинкт, который не имел бы практического интереса, был бы сознательным по отношению к себе, способным размышлять о своем объекте и бесконечно расширять его» [5, с. 155].

Очевидно, что Мережковский учитывает эту бергсоновскую антиномию в своих рассуждениях о двух сознаниях и двух обликах культуры. В них наличествуют те же эпитеты, которые использует Бергсон: «механический» и «органический», есть здесь и «интуиция»: «В воле, в сознании, мы только и делаем, что подчиняем нашу интуицию механике, – покрываем наше ночное сознание дневным» [1, с. 254]. Интересно и образное выражение антиномии у Мережковского: «Зодчество, Музыка, Математика – во всех трех один и то же лад божественных числе, один порыв из трех измерений в четвертое: в ледяных гранях Аполлоновых числе – огненное вино иступлений Дионисовых» [1, с. 26].

Здесь сказывается и знакомство с «Творческой эволюцией» Бергсона, и следование общей философской традиции. Начиная с Р. Декарта, европейская философия понимает анализ как разложение на части; в природе видит совершенный механизм, образцов науки считает математику (И. Кант). Бергсон в «Творческой эволюции» специально останавливается на картезианстве. Во второй половине XIX в. произошел общий философский поворот: от картезианства и философии великих систем – к «философии жизни», представителем которой и является А. Бергсон. Гносеологию «философии жизни» П.И. Гайденко возводит к панэстетическим концепциям немецкого романтизма, а Ф. Шеллинг был одним из наиболее часто цитируемых Мережковским философов.

Во второй же части антиномии, «магии» Мережковского и «мистике» Бергсона» есть некоторые расхождения.

В «Двух источниках морали и религии» Бергсон пишет о закрытых и открытых обществах, которым соответствует статическая и динамическая религия. В закрытом обществе (которое аналогично муравейнику или пчелиному улью) властвует инстинкт, мифотворчество и магия. Магия толкуется как усилия инстинкта в защите человека от сознания собственного неведения и бессилий: «К собственно научному познанию, сопровождающему технику или заключенному в ней, он прибавляет во всем, что ускользает от нашего воздействия, веру в силы, которые принимают во внимание человека» [4, с. 175]. То есть по мере того, как наука наступает, магия должна отступать. Противопоставляя науку и магию, Бергсон явно спорит с Дж. Фрэйзером, не называя имени последнего.

Поэтому в открытом обществе должны царить не мифотворчество и магия, а динамическая религия. Последнюю исповедуют мистики, люди, через которых проходит поток любви ко всему человечеству. Они действуют не по принуждению, закону, а руководствуются симпатией и свободой: «Подлинные мистики просто раскрываются навстречу захватывающему их потоку (...) Внутри самих себя они восприняли течение нисхо-

дыщего потока, который через них жаждет захватить других людей – потребность распространять вокруг себя полученное ими, они ощущают как порыв любви (...) Любви, которая в каждом из них – это совершенно новая эмоция, способная перенести человеческую жизнь в другую тональность. Любви, благодаря которой каждый из них любим для самого себя, и через него, ради него, другие люди дадут своей душе открыться для любви к человечеству» [4, с. 106–107]. «Достаточно появиться мистическому гению, и он увлечет за собой человечество с уже безмерно выросшим телом и душой, которую он преобразует. Он захочет сделать из него новый биологический вид; или, точнее, освободить его от необходимости быть видом» [4, с. 339].

Для Мережковского же магия является синонимом «теургии, души мистерии» [1, с. 254], по сути, он сближает ее с религией: «магическое действие – таинство» [1, с. 256].

В религии для него также главное – свобода; одна из основных характеристик Иисуса Неизвестного – «Освободитель». Это свобода – от закона, механики, причинно-следственной связи – в чуде: «“Творческая эволюция” (Бергсона), – движение мира, жизнь, – не объясняется ни законом причинности в механике, ни законом тождества в логике: к арифметической сумме слагаемых, в причине, – действующих физических сил, прибавляется, в следствии, величина неизвестная, x , – то, что мы называем “чудом” или “свободой”. [2, с. 307].

Таким образом, «магия» Мережковского и «мистика» Бергсона означают одно и то же – «динамическую религию» великих христианских мистиков; и не случайно имена этих мистиков совпадают. У Бергсона: «святой Павел, святая Тереза, святая Екатерина Сиенская, святой Франциск, Жанна д’Арк и многие другие» [4, с. 245]. Четверем из пяти перечисленных «христианских мистиков» Мережковский посвятил отдельные книги, биографии.

Русский писатель сходится с французским философом и в чаемом синтезе антиномии. Выше приводились пары Мережковского: «небесная механика-магия», «магия – божественная механика», «звездная механика-магия». О том же пишет и Бергсон: «Человек возвысится над землей только в том случае, если хорошее снаряжение обеспечит ему точку опоры. Он должен оказать давление на материю, если он хочет оттолкнуться от нее. Иными словами, мистика требует механики (...) Добавим, что увеличенное тело ждет увеличенной души и механика требует мистики» [4, с. 336–337].

В «Двух источниках морали и религии» Бергсон развил мысль, которая была высказана в «Творческой эволюции» и за которую ухватился Мережковский – о победе над смертью, следовательно – о приобретений боже-

ственных качеств: «высшая степень мистицизма – это тесное соприкосновение и, следовательно, частичное совпадение с творческим усилием, проявление которого есть жизнь. Усилие это идет от Бога, если только оно не есть сам Бог» [4, с. 237], «для великих мистиков речь идет о том, чтобы радикально преобразовать человечество, начав с собственного примера. Цель может быть достигнута только в том случае, если в конце существует то, что теоретически должно было существовать вначале: божественное человечество» [4, с. 258]. Это «божественное человечество» [4, с. 253] Бергсона – то же самое, что богочеловечество Мережковского, которое должно осуществиться в «Третьем Завете», «Завете Духа»: «(..) во Втором Завете Сыном еще не открытая Истина и есть Третий Завет – Царство Духа – Свободы» [6, с. 189].

Как можно объяснить эти совпадения? В.М. Гофман обращает внимание на взаимосвязь идей Бергсона и русской религиозной философии: «Необходимо подчеркнуть, что многие темы и идеи бергсоновской социальной философии и философской антропологии, представленные в «Двух источниках», перекликаются с некоторыми ключевыми идеями русской философии XIX–XX веков. Это относится не только к интуитивистской методологии Бергсона, но и к его предметным теориями и суждениям относительно морали, религии, общества, человечества, Вселенной, наконец, относительно сущности Бога и его взаимоотношений с названными сущностями. Уместно указать в данной связи на философские воззрения Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, В.И. Вернадского и многих других русских философов» [7, с. 366–367].

В ряду этих мыслителей, представителей религиозной философии может быть назван и Д.С. Мережковский. Некоторые из них от религиозного модернизма, охватившего мир в начале XX в., вернулись к ортодоксальной религии, некоторые остались в различных его формах. К последним, очевидно, следует отнести и Бергсона (несмотря на отмечаемую его симпатию к католичеству) и Мережковского, с идеями «Третьего Завета», «Завета Духа».

Список литературы

1. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 14. Тайна Трех: Египет и Вавилон. Тайна Запада: Атлантида–Европа. М.: Дмитрий Сечин, 2017. 807 с.
2. Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996. 687 с.
3. Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб: Академический проект, 1999. 592 с.
4. Бергсон А. Два источника морали и религии. М.: Канон, 1994. 384 с.
5. Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. Творческая эволюция. СПб: Издание М.И. Семенова, 1913. 332 с.

6. Мережковский Д.С. Лица святых от Иисуса к нам. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 496 с.

7. Гофман А.Б. Общество, мораль и религия в философии Анри Бергсона // Бергсон А. Два источника морали и религии. М. : Канон, 1994. С. 351–374.

ANTINOMY «MECHANICS – MAGIC» (D.S. MEREZHKOVSKY AND H. BERGSON)

E.A. Osmolina

The aim of this research is to reveal the content of antinomy "mechanics – magic" of the Russian writer and religious philosophical thinker D.S. Merezhkovsky (1865-1941) and antinomy "mechanics – mysticism" of the French philosopher H. Bergson (1859-1941). Using historical-comparative method "Creative evolution" (1907), "Two sources of morality and religion" (1932) by H. Bergson were compared to the trilogy "The Unknown Jesus" (1925, 1930, 1932-1934), "The faces of the saints from Jesus to us" (1936, 1938, 1938) by D.S. Merezhkovsky. The hermeneutic method was used to understand and interpret the texts. As a result of the study, it was found that the concept of "mechanics", the first part of antinomy, is understood by both thinkers equally, while the second part of D.S. Merezhkovsky's antinomy has a different meaning. The opposite of "mechanics" in Bergson's works is not "magic", but "mysticism".

Keywords: "philosophy of life", Merezhkovsky, Bergson, magic, mysticism, mechanics.

4.5. СЕМАНТИКА И МЕТАФИЗИКА СНОВИДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО (1890-1910)

© *А.В. Дехтяренко*

Раздел посвящен исследованию системы художественной онейросферы в творчестве Д.С. Мережковского (1890–1910 гг). Анализируется типология и значение онирических образов и мотивов в поэтических сборниках, «Итальянских новеллах» и романах трилогии «Христос и Антихрист». Акцент ставится на семантических особенностях сновидений а также их художественной функции в поэтике писателя. В работе показано, что сновидческий текст писателя может отражать как традиционную, так и индивидуально-авторскую поэтику. Гипнология как способ отражения авторской позиции создает альтернативную художественную реальность в виде многоуровневой системы, что свидетельствует об особенностях символистской поэтики Мережковского.

Ключевые слова: литературное сновидение, онейротопы, онейромотивы, онирический текст, модернизм, творчество Д.С. Мережковского.

Поэтика сновидений имеет богатую традицию в русской литературе. Сновидческий текст встречается почти у всех значительных писателей. На

это указывает Д.А. Нечаенко отмечая, что среди русских писателей XIX – начала XX вв. не ни одного самобытного, достойного внимания литератора, который не использовал бы в своих произведениях художественный прием сновидения: «Художественный прием сна как отражения объективной действительности в неповторяющих ее формах укрепляется в культурной памяти на всем протяжении «золотого века» русской литературной классики, становится во второй половине этого столетия продуктивным и важным жанрообразующим фактором» [1, с. 67–70]. Интерпретация сновидений с точки зрения психологии традиционно рассматривает сон как отражение глубин души. Сны в религиозной и философской традиции воспринимаются как связующее звено между двумя мирами, как «первая ступень жизни в невидимом» [2, с. 17], как некий мистический опыт, связывающий человека с иной действительностью [3, с. 77]. Ю.М. Лотман пишет, что именно в сновидении «человек получает опыт «мерцания» между реальной и условной сферами действительности. (...) Без этого опыта невозможны бы были такие сферы, как искусство и религия, то есть вершинные проявления сознания» [4, с. 221]. А.М. Ремизов в своей работе, посвященной семиотике сна в литературных произведениях, отождествляет сон, миф и творчество, утверждая, что сон – «вторая, всегда трепетная и не «безответная» реальность» [5, с. 130]. Характеризуя русскую лирику рубежа веков, И.Ф. Анненский, называл поэзию «золотым сном нашей души» [6, с. 483], в котором «границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе призрачными» [6, с. 265]. Мережковский в своей работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» пишет о символизме как о сновидении, «которое преследует человечество», «повторяется из века в век, из поколение в поколение» [7, с. 41]. Сновидение является одним из важных элементов текста Мережковского.

Рассмотрим важнейшие онейротопы и онейромотивы в поэзии Мережковского. В первом сборнике («Стихотворения 1883–1887») сновидческие мотивы чаще всего встречается в стихотворениях о быстротечности и иллюзорности жизни. Человеческая жизнь отождествляется со сном, подчеркивается ее суэта и ничтожество помыслов. В стихотворении «Песнь баядер» (1886) раскрывается буддистское представление о смысле жизни и конце света. Баядеры, юные девы, кружатся в ритуальном танце, прославляя в своих гимнах жизнь и любовь. Но для всезнающего Будды, в музыке их песен слышится иной, печальный мотив: счастье, красота и любовь – как мелькнувший призрак, исчезнет во мраке небытия:

Все, что есть, нам только снится,
Вся природа – дым и прах!

Наши радости мгновенны,
Как обманчивые сны,
Как в пучине брызги пены,
Как над морем блеск луны. [8, с. 185]

Стихотворение «Развалины» (1884), посвященное теме несправедного мира, построено как описание страшного видения:

То был зловещий сон: по дебрям и лесам,
Казалось я блуждал, не находя дороги;
Ползли над головой нахмурены и строги,
Гряды свинцовых туч по бледным небесам... [8, с. 137]

Картина дремучего леса, в котором заблудился лирический герой, напоминает начало дантовой поэмы, и это не случайно. Великий итальянец, создавший величественную картину глубин Ада, поведал миру о неизбежном наказании за грехи. Мережковский заимствует высокий слог, архаичную патетику в своем описании гибели цивилизации:

И ветер завывал, гуляя на просторе,
И ворон, каркая, кружился надо мной;
И нелюдимый бор, как сумрачное море
Таинственно гудел в пустыне вековой... [8, с. 138]

Во мраке проступают очертания темных громад «низверженных бойниц», «анфилад разрушенных дворцов», «столбов гранитной колоннады», – все безжизненно, все – «мертвый прах покинутых развалин». В ужасе герой устремляется прочь и, наконец, просыпается. Пророческий сон заставляет его ценить свои серые будни. Жизнь, кажущаяся ранее унылой и скучной, приобретает новый смысл.

«Преступный темный лес» как метафора несправедливого мира предстает в центре онейросферы стихотворения «Сон» (1884), в котором поэт прокладывает извечную людскую вражду.

Во втором сборнике стихотворений «Символы. Песни и поэмы» (1892) метафора сна является также лейтмотивным образом и представляет собой традиционный вариант философы жизнь=сон. Не случайно годом ранее Мережковский пишет эссе о Кальдероне, в котором рассуждает о двойственной природе человека («мы – дети двух миров» [9, с. 119]). По мотивам философской драмы «Жизнь есть сон» Мережковский создает стихотворную драматическую сказку «Возвращение к природе» (1890), в котором решает вопрос о путях постижения «тайны мира». Это «история познания человеком иллюзорности земного бытия и размышление о свободе воли» [10, с. 272]: «Ужель все это сон? / Все в этом хаосе подвижно, мутно, слито» [10, с. 383]; «Я призрачный монарх над призрачной толпой» [8, с. 407].

В поэмах «Смерть» (1891) и «Вера» (1890) метафора сна означает безрадостную, бессмысленную жизнь, которая «без любви в сердцах», проходит «как тень» [8, с. 249]. В этом смысле христианская смерть, «радостная, как сон детей» [8; с. 231], трактуется как освобождение и пробуждение [8, с. 327].

Тема «жизнь это сон» продолжает развиваться и в последующих сборниках стихов, например, в стихотворениях «Смерть Вселовода Гаршина» (1888), «Дома и призраки людей» (1889), «Ослепительная снежность» (1906), «Амалии» (1907).

Отдельную категорию составляют стихотворения, в которых сновидение открывает ретроспективу детских воспоминаний. Главный мотив стихотворения «Усни» (1884) – желание поэта, хотя бы во сне, вновь оказаться ребенком. Тема детского сна продолжается и в стихотворении «Детское сердце» (1900):

И словно незримый слетал утешитель
И с ласкою тихой склонялся ко мне;
Не знал я, то мать или ангел-хранитель,
Ему я, как ей, улыбался во сне [8, с. 526]

Онейросфера автобиографической поэмы «Старинные октавы» (кон. 1900-х) также имеет ретроспективную функцию. Лирический герой вспоминает свои «безмятежные сны» «под шепоты молитвы» [8, с. 534]. «Чудным летним сном» становятся воспоминания о летних каникулах: Елагин остров, где у Мережковских находилась дача, становится в воспоминаниях символом Рая:

Я – как в раю, – такая в сердце сладость
И чистота, и неземная радость [8, с. 543].

Гипнологический аспект играет важную роль в «Итальянских новеллах» Мережковского. Основу повествования новеллы «Превращение» составляют события, представленные как мнимый сон заглавного героя, который попадает в совершенно абсурдные для себя обстоятельства. Герои новеллы, горожане Флоренции подвергают жестокому испытанию своего товарища. Богобоязненные прихожане церкви ради веселья устраивают шуточное, «овидиево» [11, с. 198] превращение столяра и художника Манетто Амманатини по прозвищу Верзила. Для того, чтобы отучить Верзилу от его чудачеств, его убеждают в том, что он – это не он, а другой человек. Манетто Амманатини поверил в то, что он превратился в другого человека по вине друзей, решивших над ним подшутить. Чужое имя пристало к нему «как колючий репейник к ослиному хвосту» [11, с. 204]. В результате выдумка превращается в реальность.»Он чувствовал, как с головы до ног неудержимо превращается в Маттео» [11, с. 205]. Стирается граница меж-

ду миром реальным и воображаемым: «Сон сливался с действительностью, проникал в нее, смешивался, и невозможно было провести границы между тем, что было, и тем, что снилось» [11, с. 206]. В новелле присутствует одна из самых важных идей символизма – об отсутствии границ между реальным миром и миром идей и мифов, зыбкости видимого и взаимопроницаемости между явью и сном. Восходит к платонизму мотив двоemiрия, двойничества. В новелле «Превращение» (1897) метаморфоза происходит в сознании столяра Верзилы. Однако в финале эта метаморфоза оказывает влияние на характер и дальнейшую судьбу героя: он излечивается от припадков меланхолии, меняет место жительства и счастливо обзаводится семьей. Как пишет в своей статье С.Ю. Четвертко, «простая шутка изменяет характер Верзилы к лучшему, что возводит данное превращение в рамки «чудесного»» [12, с. 91].

Онирическая мифопоэтика является основой художественного мышления писателя в трилогии «Христос и Антихрист» (1895 – 1905), нарративное пространство которой строится на сочетании реальной и сновидческой сферы. В романе «Смерть богов» (1895) главным героем-сновидцем является его центральный персонаж, Юлиан Апостат. Структура онейрического хронотопа Юлиана состоит из четырех элементов, с помощью которых выстраивается общий метасюжет романа.

Первый сон, «страшные сказки о доме Флавиев» [13, с. 34], является сном-воспоминанием, который погружает читателя в мрачное прошлое и объясняет причину ненависти будущего императора к христианам. Ключевой символ этого сновидения – «большой кипарисовый крест со следами крови» [13, с. 34].

Следующий элемент гипнологического хронотопа отражает сферу интересов Юлиана, его симпатии и в то же время является репрезентацией авторской эстетической концепции. Это сон-видение ожившей Афродиты. Образ Афродиты, является сквозной мифологемой, соединяющей не только романы трилогии, но и саму трилогию с публицистикой писателя: «До глубины сердца проникал холод белого мрамора. (...) Душа его освободилась от земной любви. То был последний покой, подобный амброзийной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти» [13, с. 53].

Линию метатекста продолжает сон-откровение, в котором герой общается с миром иным. Находясь в гипнотическом состоянии во время обряда посвящения в таинства, Юлиан видит сначала прикованного Прометея, затем Люцифера, призывающих восстать против христианства. После этого он слышит голос Христа, знакомый с «незапамятного детства» [13, с. 79]. По словам Сергеевой, «четко структурированный сон Юлиана отражает основной смысл» [14, с. 141]. Таким образом онейрический текст фор-

мулирует основной вектор духовного пути персонажа, отражает суть его трагедии.

И, наконец, завершает эту линию хронотопа предсмертный сон полководца Юлиана, отражающий неразрешенное противоречие в его душе: «Что тебе, Галилеянин? Любовь твоя – страшнее смерти. (...) Как я любил, Тебя, Пастырь Добрый, Тебя одного...» [13, с. 291]. Образ Доброго Пастыря и связанная с ним линия «радостного христианства» передается в романе как некий «счастливый сон». По мысли писателя, «радостными» были первые христиане, гробницы которых расположены в римских катакомбах: «Поколения за поколениями лежат здесь не умершие, а уснувшие легким сном, полные таинственным ожиданием» [13, с. 131]. Счастливым является и детский сон христианки Мирры, в котором автором сформулированы основные тезисы учения Оригена об апокатастасисе – всеобщем спасении («все спасутся, все до единого! (...) Соединится все в единой любви, (...) все будет в Боге и Бог будет во всем [13, с. 149].

Как мы видим, доминантные образы сновидений имеют большую семантическую значимость. Они выстроены по принципу логического развития авторской мысли и отражают основные пункты авторской историсофской концепции.

В романе «Воскресшие боги» онейрическая система образов и мотивов усложняется. Здесь основным героем-сновидцем не центральный персонаж, Леонардо да Винчи, а его ученик, Джованни Бельтраффио, который, по замыслу автора, относится к разряду героев-богоискателей. Сам да Винчи, поскольку олицетворяет в романе идею разума, преподносится Мережковским как герой рациональной сферы, страдающий бессонницей. Для того, чтобы раскрыть подсознательную сферу творца, автор прибегает к приему экфрасиса, подробно описывая его произведения.

Сновидческие эпизоды Джованни Бельтраффио имеют отношение к двум ключевым лейтмотивам романа. Первый сквозной мотив отражает концепцию Красоты Мережковского и продолжает метасюжет предыдущей части, с мифологемой Афродиты в центре и связанными с ней женскими образами. Сновидение Бельтраффио повторяет сон Юлиана у подножия мраморного изваяния, но центральный образ претерпевает изменения. Если в первом романе истолкование богини дается автором в свете его увлечения античными ценностями – как идеал красоты по ту сторону добра и зла, то здесь она обретает демонические черты, трансформируясь в «белую дьяволицу»: «лицо, бледное, как мрамор», «он узнает богиню любви с неземной печалью в глазах», «полный месяц озаряет голое тело», «и кажется ему, что это – смерть» [13, с. 480]. Вторая сновидческая линия Джованни также имеет ключевой характер во всей трилогии, являясь свя-

зующей нитью романов. В ней находит свое отражение поэтика двойничества. В романе «Воскресшие боги» она представляет оппозицию разума и веры. Первый эпизод представлен в пересказе самого героя как сюжет о появлении двойника Леонардо да Винчи: «Он говорил, что Христос напрасно пришел – умер и не воскрес», «змей не солгал: вкусите от древа познания», «я понял, что он – от дьявола и проклял его» [13, с. 574]. Второй эпизод описан как состояние бреда, в котором герой видит «два лика Господня, противоположные и подобные, как двойники» [13, с. 591]. Один из них – «всезнающий и чуждый», а второй – преисполненный страдания. Так, с помощью онейросферы автор создает альтернативную художественную реальность, мистерию, события которой отражают его мировоззрение и философские построения. В целом, художественная гипнология романа имеет и другие онейротопы, которые определяют развитие сюжета, либо углубляют характеристику персонажей, раскрывая их подсознание. Примером первого типа является сон Зороастро о крыльях [13, с. 347], сон иконописца Евтихия [15, с. 314]. Ко второму, психологическому типу, относятся сны герцога Моро [13, с. 389, 533; 15, с. 11].

В третьем романе трилогии, в романе «Антихрист», продолжают развиваться те же устойчивые сновидческие мотивы и мифологемы. Опираясь на всю совокупность описаний снов, можно выявить их типологию. По словам Билибиной, «все сновидения раскрывают идею писателя о двойственной личности, о сосредоточении в душе Петра I Христа и Антихриста» [16, с. 104]. Однако среди них можно выделить сон-воспоминание, сон-визуализацию ключевых символов произведения, вещий сон и сон-откровение.

Главный персонаж в системе художественной гипнологии романа – царевич Алексей. Его сновидения расширяют временные рамки и позволяют заглянуть в прошлое. Воспоминания о своем детстве и взаимоотношениях с отцом представлены в виде погружения в глубокий сон: «Душа его погрузилась в ту темную область между сном и явью, где обитают тени прошлого» [15, с. 507]. В сновидениях героя продолжают развитие основные мифологемы и онейромотивы трилогии: мотив двойничества (Петр и его мистический двойник Котабрьс, вырастающий в апокалиптического Зверя: «ластится, трется, мурлычет, выгибает спину; и, став на задние лапы, передние кладет ему на плечи» [15, с. 635]), образ Афродиты-Белой Дьяволицы («Тело ее выступало, словно выходило, из горящей синевы морской, золотисто-белое, как пена волн. (...) «Это была девка Афроська и богиня Афродита вместе» [15, с. 599]). Герой видит проскопические, вещие сны. Одно из таких сновидений представляет собой страшную картину стрелецкой казни, предваряемую тихой мелодией как будто бы из дет-

ской сказки. Пространство сна аккумулирует в себе идею неотвратимости судьбы:

Алешенька, Алешенька!
Огни горят горючие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные,
Хотят тебя зарезати [15, с. 492].

Сны-откровения в романе представляют особенный интерес, так как именно в них излагается суть историософской позиции автора. Сон как осмысление основных идей произведения, по мнению А.А. Лукьяновой, «помогает читателям переходить от действительности к эстетическому созерцанию, (...) отражает будто в увеличенном виде все то, что особенно важно и значимо для него» [17, с. 157]. С точки зрения Ю.А. Кумбашевой, «библейский сон – это, прежде всего, феномен духовной жизни человека, способ общения со сверхчувственной стороной мира. Метафорическое значение мотива сна, наиболее развитое здесь – сон человеческой души, не пробудившейся для истинных ценностей бытия» [18, с. 20]. Сон-откровение снимает границу между мирами и актуализирует мифологический, мистериальный сюжет. Как замечает Е.Ф. Волик, литературное сновидение «способно предсказывать будущее не только самого героя, но и будущее всего человечества, (...) являясь одной из продуктивных форм осуществления духовной жизни» [19, с. 163]. В гипнологическом хронотопе царевича Алексея это предсмертное причащение Дарами Церкви Иоанна сына Громова («он почувствовал, что нет ни скорби, ни страха, ни боли, ни смерти, а есть только вечная жизнь» [15, с. 713]). Метафора сна в данном случае отражает христианское понимание смерти: «Белый как лунь старичок держал в руках чашу, подобную солнцу. Солнце потухло. Царевич вздохнул, как вздыхают засыпающие дети» [15, с. 717].

Отдельную категорию сновидений в романе составляют «мнимые сновидения», в которых происходит смешение локусов реального пространства и пространства сна. Метафора «жизнь есть сон» «воплощается в творчестве Мережковского неоднократно» [14, с. 142]. Прием мерцания или смешения призрачного и реального восходит прежде всего к поэтике Достоевского, о котором Мережковский писал: «Для него жизнь – только явление, только покров, за которым таится непостижимое и навеки скрытое от человеческого ума. Как будто нарочно, он уничтожает границу между сном и действительностью» [9, с. 258]. Характеризуя подобное свойство литературного сновидения как прием, Е.Г. Чернышева указывает: «Параллелизм реального и фантастического в повествовании как бы перерастает себя, превращаясь в воплощенную относительность двух художе-

ственных равноправных вероятностей» [20, с. 40]. По словам О.В. Федунинной, сон с нечетко выраженными границами «как нельзя более ярко показывает связь между поэтикой сна и спецификой художественной реальности, созданной автором в произведении» [21, с. 36] и подводит к проблеме художественной реальности в тексте.

В первом романе иллюзорной действительностью оказывается римская цивилизация времен упадка. «Гадким и глупым сном» [13, с. 188] кажется дионисийское шествие, в котором роли вакханок и фавнов исполняют конохи и гетеры. Во втором романе «страшным и нелепым сном» [15, с. 20, 32] становятся людские распри, во время которых безжалостно уничтожаются великие произведения искусства. Исчезает «граница между явью и бредом» (15, с. 218) во время ведьмовских процессов, безумие которых охватывает весь город. Один из центральных образов романа «Антихрист» – это мифологема призрачного Петербурга. Тема неподлинного, иллюзорного города имеет богатую традицию в русской литературе. Следуя традиции, Мережковский погружает визуальный облик Петербурга «в сновидческую атмосферу, которая отвечает семантике мифологизированного города» [22]: Казалось, весь город (...) подымется вместе с туманом и разлетится, как сон» (...). Сном кажется и старая Москва: «(...) золотые главы тускло серебрятся в черном звездном небе (...). И в дуновении горней свежести, ровном, как дыхание спящего, с неба на землю сходит предчувствие вечного сна – тишина бесконечная» [15, с. 525]. В этих описаниях получает отражение литературный «миф о сновиденности русской жизни». Так, мифологема спящей России, имеющая богатую традицию в русской литературе (Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев) находит свое осмысление и в творчестве Мережковского.

Онейрическая сфера как феномен в литературе исследуется в работе Н.А. Нагорной, которая приходит к заключению о том, что «концепция дневной и ночной стороны человеческой природы становится определяющей для онейросферы модернизма. (...) Сны и прочие онейрические состояния показывают двойственность человеческой натуры, борьбу света и тьмы в таинственной области подсознания» [23]. Сам Мережковский, рассуждая о природе символа и тесной связи его со сновидческим пространством, отталкивается от платонического представления о дуализме мира и ницшеанской концепции культуры. По его мысли, человек, в силу своей природы, живет в системе бинарных оппозиций: жизнь-смерть, дух-плоть, личность-общественность и т.п. Раздвоение касается и души. Мережковский утверждает: «Две души у человека – два сознания». Первая, «дневная», проявляется в эмпирическом опыте и создает «механистический» облик жизни, а вторая («ночная») движется «в прозрениях», и благодаря ей

жизнь становится живой, «магической» [24, с. 159]. Эта мысль Мережковского проецируется на современную жизнь и литературу: «Магия» сверхчувственного опыта, пишет он, в наши дни, всюду убита «механикой», «ночная душа» – «дневной»; только в искусстве она все еще жива; Творчество художника все еще движется не по лестнице умственных доводов и чувственных опытов, а внезапными, как бы «чудесными», взлетами. (...) Сновидение уподобляется перекинутому мосту между двумя мирами, знамению, которое дает понять, что «тот мир не страшно далек, как это кажется нам, а страшно близок, – вот здесь, сейчас, рядом с нами – в нас самих» [24, с. 162]. По мнению писателя, искусство бывает двух видов: отражающее поверхность явлений и идущее в глубину – к знамениям иного мира, символам [24, с. 143]. В этом случае, – добавляет писатель, – «все творчество есть не что иное, как вещая символика снов» [24, с. 143].

Сновидческий текст в творчестве Мережковского различен и по формальным признакам и по семантике. Это и сюжетные сны с четкими границами засыпания и пробуждения, это видения и пограничные состояния сознания, а также описания действительности как иллюзии, подобной сну. С помощью онирической мифопоэтики писатель мифологизирует действительность, связывая при этом миф с религиозно-философской проблематикой. Созданный им метатекст дает богатую возможность для проведения многочисленных повторов, параллелей и сопоставлений разных явлений, персонажей и эпох.

Список литературы

1. Нечаенко Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков»: Тайнства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991. 304 с.
2. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. 365 с.
3. Успенский Б.А. История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема) // Труды по знаковым системам. Вып. 22. Тарту, 1988. С. 66–84
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. 272 с.
5. Ремизов А. Огонь вещей: сны и предсонье. СПб., 2000. 368 с.
6. Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987. 592 с.
7. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 38–45.
8. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. 928 с.
9. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. 416 с.
10. История литературы XVII века / под ред. Н.Т.Пахсарьян. М., 2005.487 с.
11. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения. Переводы Дмитрия Мережковского. М., 2010. 448 с.

12. Чвертко С. Ю. Двоемирие и метаморфозы в итальянской новелле Д. С. Мережковского «Превращение» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 88–92.
13. Мережковский Д.С. Собр.соч. В 4-х т. Т. 1. М., 1990. 591 с.
14. Сергеева Н.М. Поэтика сновидений в художественном сознании Д.С. Мережковского // Вестник Костромского ун-та. № 1. 2008. С. 140–143.
15. Мережковский Д.С. Собр. соч. В 4-х т. Т. 2. М., 1990. 764 с.
16. Билибина И.А. Роль сновидений в романе Д.С. Мережковского «14 декабря» // Славянский сборник. Материалы XI Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтений. Орловский государственный ин-т искусств и культуры . 2014. С. 102–106.
17. Лукьянова А.А. Роль снов в литературном произведении // Вестник современных исследований. 2018. №3.2 (18). С. 156–158.
18. Кумбашева Ю.А. Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2001. 22 с.
19. Волик Е.Ф. Язык и функции сновидений в словесном искусстве // Вестник ХДАДМ. 2007. № 3. С. 160–164. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/had> (дата обращения 14. 09. 2018).
20. Чернышева Е.Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20–40-х гг. XIX в. М., 2000. 143 с.
21. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции). М. 2013. 196 с.
22. Кривонос В.Ш. Петербургские сны в романе Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей): нарратив и символика // Narratorium, 2017. № 1 (10). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637253> дата обращения 14. 09. 2018).
23. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: автореф. дис....доктора филол. наук: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова М., 2004. 38 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/oneyrosfera-v-russkoj-proze-xx-veka-modernizm-postmodernizm> (дата обращения 14. 09. 2018).
24. Мережковский Д.С, Собр. соч. Данте. Наполеон. М., 2000. 542 с.

SEMANTICS AND METAPHYSICS OF DREAMS IN THE WORK OF D.S. MEREZHKOVSKY (1890–1910)

A.V. Dehtiarenok

The article is devoted to the study of the poetics of dreams in the works of D.S. Merezhkovsky (1890–1910). The typology and significance of oneiric images and motifs in poetry collections, «Italian novels» and the trilogy of «Christ and Antichrist» are analyzed. Emphasis is placed on the semantic features of dreams as well as their artistic function in the poetics of the writer. The article shows that the writer's oneiric text can reflect both traditional and individual author's poetics. Hypnology as a way of reflecting

the author's position is an alternative artistic reality in the form of a multi-level system, which points out the features of the symbolic poetics of Merezhkovsky.

Keywords: literary dream, oneurotopes, oneiric motives, oneiric text, modernism, the works of D.S. Merezhkovsky.

4.6. «ЛУННАЯ» ТЕМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1950–1960-х годов: СЦЕНАРИЙ В. МОРОЗОВА И Н. ЭРДМАНА «ПОЛЁТ НА ЛУНУ» И РОМАН-СКАЗКА Н. НОСОВА «НЕЗНАЙКА НА ЛУНЕ»

© *Д.В. Кобленкова*

В контексте европейской литературы и кино, посвящённых «лунной» теме, рассматриваются сценарий В. Морозова и Н. Эрдмана «Полёт на Луну» и роман-сказка Н. Носова «Незнайка на Луне». Целью работы является компаративный и типологический анализ детских произведений, содержащих в себе не только научно-фантастические жанровые элементы, но и компоненты романа-воспитания, производственного романа, а также антиутопии и политического памфлета. Делается вывод, что оба произведения, каждое на своём этапе, подводили итог эре сталинского и хрущёвского социализма. В условной форме детского сценария анимационного фильма в случае В. Морозова и опального Н. Эрдмана и заключительной части сказочной трилогии Н. Носова, сопоставляющего идеальный мир детства Цветочного города с социалистическим социумом Солнечного города и капиталистическим обществом Луны, авторы пророчески отразили понимание тупиковости как социалистической, так и капиталистической форм развития российского общества в XX веке.

Ключевые слова: детская научная фантастика, киносценарии, роман-сказка, памфлет, антиутопия, Н. Эрдман, Н. Носов.

Очевидно, одним из первых тем освоения Луны в художественной литературе затронул Эрих Рудольф Распе [1] в 1785 году, когда он начал публиковать истории из жизни барона Мюнхгаузена, дважды побывавшего на этой планете. В первый раз герой взобрался на Луну по стеблю боба, достававшего до Неба, второй раз – на летающем корабле. Путешествие барона стало символом особой формы эскапизма, возможности подняться над земными проблемами и их бытовым содержанием. Именно этот – романтический – аспект использовали в дальнейшем Григорий Горин [2] и Марк Захаров, когда снимали свой знаменитый фильм «Тот самый Мюнхгаузен» (1979).

В литературе после Э.Р. Распе лунная тема предстала у Эдгара По в сатирической новелле «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфаа-

ля» (1835). Американский романтик описывал полёт на Луну на воздушном шаре, но уже с научным дискурсом в основе. Примечательно, что в тексте Э. По также звучала тема эскапизма: стремления «исчезнуть с лица Земли» [3, с. 317] из-за непрестанных тягот. Тема социальной несправедливости соотносилась с онтологическим вопросом человеческого одиночества и надеждой, не кончая жизнь самоубийством, переместиться в другое пространство, принципиально иное по своей сущности. *Неустойчивость* была одной из характерных черт этого желанного пространства: постоянное изменение, наслаждение неизведанным, отсутствие необходимости чему-то соответствовать. Лунный мир предвещал, таким образом, прежде всего *свободу*.

После появления романа Жюль Верна «Из пушки на Луну» (1870) [4] мир взорвался заново лунной тематикой: с одной стороны, текст Ж. Верна отличался антивоенной направленностью и утверждал возможность использования новейших технологий исключительно для научных экспедиций, с другой – вывел тему лунного путешествия на философско-космологический уровень¹.

Выстрел из пушки на Луну, благодаря которому космический корабль достигал Луны, использовался и в экранизации Ж. Мельеса, и в фильме М. Захарова, где в самом финале истинность слов барона должна была подтвердить именно его способность на пушечном ядре долететь до Луны и вернуться обратно. Переходом от XIX века к XX в этой теме можно считать роман Герберта Уэллса «Первый люди на Луне» (1901) [5]. В книге Уэллса «селениты» живут в подлунных подземельях, а само общество представляет собою сложную систему с разделением труда. Земной социум описывается так же – как безнравственный и агрессивный. Иными словами, у Уэллса справедливости и свободы нет ни на Земле, ни на Луне. Так, XX век сразу вносит трагические социальные оттенки, снимающие относительную романтизацию «лунных» текстов XIX столетия. Отметим, что в романе Уэллса появляется тема лунных «грибов», под воздействием которых у героев появляются галлюцинации и наступает эйфория. Подобные грибы есть и в фильме Мельеса, они будут и у Тима Бёртона в «Алисе», когда та будет приближаться к Абсолему. Инопланетные наркотические грибы становятся, таким образом, метафорой иррационального взгляда на мир, которого так недостаёт землянам.

В европейском искусстве XX века путешествие на Луну всё чаще начинает отражать социальные проблемы земного сообщества. В фильме Фрица Ланга «Женщина на Луне» (1929) планета становится источником добычи золота, а между учёными и участниками экспедиции разворачивается борьба за власть и право обладания технической информацией. Наряду с

этим усиливается психологический ракурс в изображении участников полёта, движимых разными целями. Фильм Ф. Ланга и Т. Фон Харбео отличается также тем, что на Луну впервые отправляется женщина. Помимо этого, авторы используют образ подростка, который тайно проникает на космический корабль. Судя по всему, приём отсылает к модели «Пятнадцатилетнего капитана» Ж. Верна, когда юный «герой, не подающий надежд», в час испытаний становится главным действующим лицом и спасает всю миссию. Этот ракурс будет активно использоваться чуть позже именно в советской литературе и кино.

В России самым первым художественным произведением о Луне, очевидно, следует считать небольшую повесть Константина Циолковского, который наряду с огромным количеством научных работ по вопросам ракетодинамики, воздухоплавания, теоретической космонавтики и других, написал несколько научно-фантастических произведений. Повесть «На Луне» [6] была создана в 1887 году и впервые опубликована в приложении к журналу «Вокруг света» в 1893. Героями повести были двое учёных – «сам автор» и его друг физик, которые описывали увиденное на Луне с научной точки зрения, в том числе солнечное затмение. В хронологическом отношении эта повесть Циолковского следует за романом Ж. Верна и предвещает произведения Г. Уэллса и всех последующих авторов.

После революции тема лунных экспедиций была затронута, но не разрабатывалась подробно в повести Александра Беляева «Звезда КЭЦ» (1936), в которой имя Константина Циолковского, умершего годом раньше, уже входит в литературное пространство в виде аббревиатуры КЭЦ [7]. Беляев, очевидно, более других писателей осознавал гений Циолковского, и сам работал над возможными путями преодоления физических и биологических законов, когда писал о человеке-птице или человеке-амфибии.

Тема межпланетных перелётов была, разумеется, и у Алексея Толстого в «Аэлите», но Толстой использовал образ Марса, и его текст входит в многочисленные «марсианские хроники», которые имеют отличия от «лунных» произведений. Сугубо «лунной» теме, помимо повести Беляева, в довоенный период был посвящён фильм Василия Журавлёва «Космический рейс» (1936), который создавался при непосредственном участии Циолковского в последний год его жизни. В фильме Журавлёва в космос отправляется космический ракетоплан «Иосиф Сталин» с тремя необычными «космонавтами»: создателем корабля – пожилым академиком Павлом Ивановичем Седых, его спутницей молодой ассистенткой Мариной и школьником Андрюшей Орловым, увлечённым изобретательством и проныкнувшим на ракету в последний момент перед стартом. Зрителя мог

удивить возраст полетевшего в космос академика, образ которого был использован, очевидно, как дань личности Циолковского и как намёк на великого Учителя, чьё имя носил ракетоплан. Ещё более неожиданным было появление рядом с академиком молодой помощницы. Тема «женщины в космосе» была заимствована, скорее всего, из фильма Ф. Ланга, но любовный мотив трансформировался в идею гендерного равенства в условиях освоения космоса советскими учёными. Однако если странная пара всё равно вызвала вопросы, то появление юного изобретателя в космосе, тоже, фактически, заимствованное из немецкой картины, в советском контексте казалось вполне логичным. Странности в организации системы образов фильма важны по причине того, что картина, в свою очередь, послужила пратекстом для сценария Владимира Морозова и Николая Эрдмана «Полёт на Луну», спустя почти 20 лет адаптированного для детской аудитории.

Известно, что Эрдман после ареста и возвращения из лагеря не мог работать ни в большом кино, ни в большой литературе [8]. Он, как в своё время Даниил Хармс, нашёл прибежище в детской литературе и анимации. В отличие от многих сценариев 1930–1950-х годов, их сценарий получил художественное воплощение. Известные мультипликаторы сёстры Брумберг в 1953 году сняли по нему одноимённый мультфильм. Это произойдёт за 8 лет до полёта в космос Ю. Гагарина и до начала «лунной гонки», которая будет объявлена Д. Кеннеди в ответ на советский успех в космонавтике. В 1969 году впервые американский «Аполлон» сядет на Луне.

Сценарий Н. Эрдмана и В. Морозова создавался в последний период жизни Сталина и, формально оставаясь политкорректным, содержал множество социально-политических намёков. Кроме того, он противоречил набиравшей силу теории «фантастики ближнего прицела», сформулированной группой советских критиков и писателей в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Согласно этой теории, главная задача фантастической литературы сводилась к популяризации достижений современной советской науки и техники и их развития в народном хозяйстве в ближайшем будущем. На фоне попыток активного освоения космоса рекомендация «не рваться далеко в будущее, не уходить с Земли в космос» выглядела двусмысленной, однако под эту критику подпал на том этапе даже прорывный роман И. Ефремова «Туманность Андромеды» (1956). После 1961 года эти дискуссии почти сошли на нет, но в начале 1950-х консервативная часть критики была ещё очень активна.

В сценарии В. Морозова и Н. Эрдмана пионер Коля Хомяков создаёт с двумя своими друзьями МОМС – международное общество межпланетного сообщения. Характерно, как расставлены национальные приоритеты

этого пионерского сообщества. В него входят только три человека, и характеризуются они следующим образом: «Коля Хомяков – русский, Петя Терещенко – украинец, а Сэнди Робинсон – негр» [9, с. 26]. То есть русские и украинцы воспринимались как ближайшие сподвижники и строители новой коммунистической действительности, причём русский – безусловный интеллектуальный лидер. К ним примыкает Сэнди Робинсон, у которого маркером национальности является недопустимое сегодня «негр» без принадлежности к какой-либо конкретной африканской стране. Статус международной организации подчёркивается следующей репликой Коли по поводу Сэнди Робинсона: «У него папа негр, а мама русская. Но я считаю, что это получается еще международнее» [9, с. 26].

Коля отправляется в обсерваторию к пожилому академику Боброву, который наблюдает Луну в телескоп. И здесь обращает на себя внимание образ учёного, основного специалиста по Луне. С одной стороны, он ведёт себя царственно, даже высокомерно, не желая принимать пионера, «выставив вперед руки с растопыренными пальцами и как бы загораживая себя от посетителя. – Не могу сейчас с вами разговаривать. Занят, занят, занят» [9, с. 25], при этом далее сделана любопытная ремарка, что «Коля Хомяков расшаркивается перед академиком» [9, с. 26]. Обсерватория изображена как его просторные владения: огромный вестибюль, ковры, мягкие кресла и диваны. В глубине – широкая мраморная лестница, стоят китайские вазы. И в самом поведении академика, по-барски не желающего принимать пионера под предлогом занятости и отдающего приказание сторожу как лакею, обнаруживается принадлежность к старой аристократии, не изжившей своих замашек и в советское время. Характерно, что и сторож ведёт себя уничижительно, как лакей в парадной барского дома. В контексте уже совершенно другой, послевоенной эпохи, старичок всё ещё переживает, что не уследил и академик улетел на Луну без калош. Иными словами, мозг отечественной науки, величественный Бобров, носящий круглую чёрную шапочку и в странном одиночестве наблюдающий Луну, явно «из бывших». И позиция сценаристов здесь, в частности, опального Эрдмана, по-диссидентски двойственная, так как, с другой стороны, академик суров, но справедлив, и готов рисковать жизнью, тут же вылетев на Луну на спасение пропавшей первой ракеты. Так, в его образе синтезируются черты старой аристократии в духе профессора Преображенского и облик «отца народов» в стране коммунистического рая.

Любопытно, что на Луну на ракете Р-1 вылетел профессор Гнатюк, то есть украинец. А русский академик Бобров при этом лишь начальственно следит за полётом и ожидаемо сообщает, что Гнатюк потерпел аварию и его нужно спасать.

Обращает на себя внимание и появляющийся перед полётом человек в штатском, который контролирует погрузку ящиков на ракету: «В вестибюль из боковой двери входят три человека: один – в пиджаке, двое других – в рабочих комбинезонах. Эх, работнички! – говорит он им вдогонку и уходит» [9, с. 37]. Характерно, что в мультфильме у Брумберг, когда сторож вызывает милицию, тоже появляются люди в штатском, и один из них – основной, изображён лысым и в украинской сорочке, явно напоминающая услужливого Хрущёва.

Ещё одна особенность системы образов – в том, что после старта ракеты выясняется, что Бобров летит с женщиной. Это «доктор математических наук Софья Андреевна Петрова». Образ помощницы явно заимствован из фильма 1936 года, однако в мультфильме сёстры Брумберг включили контрреплику: там мальчики говорят девочке Наташе в ответ на её желание полететь к папе на Луну: «Что ты, Наташа! Разве можно девочкам на Луну?!» А в сценарии этих слов нет. У ироничного Эрдмана советская женщина может всё, даже полететь в космос, но под присмотром великого Учителя, который пьёт на ракете шампанское и слушает Бетховена...

Характерно описание Луны, на которой находится некое *Море Ясности*, однако эта тема в дальнейшем не получает развития. Для Коли же важно, что на Луне легче сдавать нормы ГТО, так как человек весит в шесть раз меньше. А вот академик радуется, что ему сдавать нормы ГТО прежде не приходилось: «На Земле я их не сдавал, а здесь их, к сожалению, ещё не ввели, – шутит профессор» [9, с. 57]. Само пребывание героев на Луне длится недолго, и после спасения ракеты Р-1 оба космических корабля возвращаются в Москву: «Где-то под окном шумит улица. Красное полотнище с первомайским лозунгом протянулось с одного здания на другое; дома расцвечены флагами... Межпланетное путешествие закончено. Включаем моторы. Начинаем приземление. Рёв моторов. Шум оркестров. Вот уже видна цепочка кремлевских стен, алые полотнища и пестрые потоки демонстрантов. Грохочут победные салюты в честь возвращения аэронавтов. Десятки духовых оркестров исполняют «Марш летчиков»: Все выше, и выше, и выше! Стремим мы полет наших птиц... В голубом небе проносятся ракетные истребители. Ракеты одна за другой пролетают над родным городом» [9, с. 61].

Очевидно, что авторы сознательно не ставили в тексте никаких экзистенциальных или психологических вопросов при изображении персонажей, не использовали идею о полой планете и не создавали образы лунатян, то есть не предлагали сравнения с другим альтернативным миром и не поднимали никаких социальных тем. В сценарии нет столкновения идеологий, и, следовательно, текст соответствовал другой теории – бескон-

фликтности – и содержал в себе черты производственного романа и романа-воспитания, которые были поданы в оболочке приключенческого жанра. Формально это сценарий о научно-технической революции и о спайке между старой интеллигенцией и юной пионерией, к которой та относится недоверчиво, но вынуждена признать, что юные советские школьники смелее, инициативнее и готовы во много раз быстрее совершить желанный «прыжок в космос». В то же время большое количество контрапунктов и ироничных ремарок, спрятанных в тексте, снижают пафос утверждения и позволяют говорить о том, что Морозов и Эрдман создавали «тройного коня», предназначенного взрослым.

Спустя год, в 1954 году А. Довженко выступил с докладом о необходимости в кино как можно больше снимать фильмов о космосе, и сам, как выяснилось позже, написал сценарную заявку такой картины. Но Довженко думал о Марсе, который традиционно воспринимался как возможность перемещения на планету с другой цивилизацией, где можно попробовать жить заново или сравнить земную жизнь с иной организацией социума. Идеологические мотивы имеют место и здесь, но, как и в «Аэлите» А. Толстого, в сценарии Довженко главной темой остаётся человек и его глубокая тоска. Текст сценарной заявки А. Довженко начинался так: «Экипаж космического корабля – три молодых советских инженера. Один из них несчастлив в личной жизни: он и на Марсе не найдет себе забвения, ему и там будут сниться земные тревожные сны» [10, с. 17].

В этом контексте книга Николая Носова «Незнайка на Луне» оказалась квинтэссенцией сразу нескольких научно-фантастических тенденций.

Прежде всего, 1965 год – год её написания – это уже космическая эра, период активного соперничества в этой сфере. Уже 4 года как в космосе побывала и вернулась настоящая ракета с настоящим живым космонавтом. Однако Носов, в отличие от своих предшественников, в условиях свершившегося покорения космоса не только использует традиционные мотивы, но и привносит новые. Так, у него по-прежнему есть мотив положительного знания; он, как и раньше, отдаёт должное образу испытателя, которым здесь в большей степени является Знайка; его текст всё ещё пронизан одним из главных тезисов советского периода – «не унывай», и всё же в эпоху середины 1960-х у Носова главной становится тема внутренней и внешней свободы.

Как известно, «Незнайка на Луне» – это третья книга его истории о Незнайке и коротышках из Цветочного города, которым посвящена первая часть трилогии. Именно первая часть, как потом становится понятно, изображает лучшее из возможных состояний. Коротышки никогда не взрослеют, их мир – мир вечного детства. Вторая часть трилогии – это

Солнечный город, мир, в котором всё упорядочено, в котором идеи властвуют над жителями. Те, в свою очередь, непрерывно и бескорыстно трудятся, строят фабрики и заводы. Их жизнь имеет цель, и всё этой цели подчинено. Он пишет, что именно там конструировалась первая ракета и потому именно жители Солнечного города помогают коротышкам из Цветочного строить космический городок. Оттуда прибывают технически совершенные краны, способные поднимать многоступенчатые части ракеты на небывалую высоту. Однако в «Незнайке на Луне» Носов начинает именно с иронии в адрес Солнечного города. Очевидно, что там царствуют учёт и контроль, именно там ракетоведением занимаются не только коротышки-мальчики, но, главным образом, девочки – Фуксия и Селёdochка, строгие, но справедливые, имена которых при этом создают дополнительную коннотацию. Носов допускает и явный пассаж в сторону Солнечного города, оговариваясь, что нижнее бельё там почему-то создаётся из резины, а зимние шубы «из синтетического волокна» [11, с. 8] .

Романтик Незнайка, не отличающийся дисциплинированностью, а главное, системностью и способностью подчинять свои желания интересам общего дела, к полёту на Луну не допускается, хотя именно он чаще всего ходил на экскурсии внутрь ракеты и проявлял интерес к лунному камню. Аутсайдером становится также Пончик, который плохо переносил невесомость, а главное, тоже был безыдейным коротышкой. Однако Носову было важно показать, что мир чистого и системного разума без внутреннего чувства радости не идеален, что космос осваивают не только технические гении, но, прежде всего, романтики и фантазёры². Так, писатель фактически возвращался к идее Распе и образу Мюнхгаузена, когда творческое воображение и внутренняя свобода торжествуют над внешне правильным, но не гармоничным миром.

Ещё одна важная составляющая повести-сказки – это изображение другого социального устройства общества, наследующее известным антиутопиям, из-за чего книгу Носова стали называть учебником по социологии и политэкономии. Безусловно, речь здесь идёт о «диком капитализме», под которым поначалу понимался американский образ жизни. По этой причине в Лунном городе живут уже не коротышки-подростки, а взрослые луняне, которые строго делятся на бедных и богатых. Читатель, особенно ребёнок, впервые вычитывал из книги о бирже труда, бесправном суде, каталажке и прочих ужасах западного мира. В то же время на примере Пончика автор показывал, в чём заманчивость этого мироустройства, ведь Пончик, как известно, искушается честолюбивыми замыслами, становится на время капиталистом, пока не теряет своё соляное дело и не приходит к раскаянию. Сатира на капиталистическое общество, в котором всё постро-

ено на частной собственности, конкуренции и индивидуалистических теориях, в итоге даёт возможность Носову показать три разных формы социального бытия. Солнечный город – коммунизм, Лунная система – капитализм, а Цветочный город – это вечное детство с его не обременённой заботами радостью непосредственного переживания жизни. Поэтому образ жизни Незнайки, его живая натура, открытость миру, его хипстерство – это то, что Носову было, безусловно ближе. Его широкие штаны клёш и знаменитая шляпа сохраняются даже на Луне – он и в скафандр забирается в них, не отказываясь, таким образом, от своего стилижного костюма и, тем самым, от своей сущности. Антиутопическое изображение капитализма на Луне, который тестируется героями из Цветочного города, многим сейчас кажется пророчеством об эпохе 1990-х [12] отнюдь не американского, а российского варианта и что если бы сейчас была такая ракета, в которую можно было бы запрыгнуть, то все бы улетели назад к началу всего – в идиллический мир Цветочного города.

Таким образом, «лунная» тема, имеющая довольно длинную историю в мировой литературе и кино, в российском искусстве 1950-1960-х годов по очевидным причинам затрагивает социальные и, прежде всего, классовые вопросы, подводя своеобразный итог эре сталинского и хрущёвского социализма. Детские тексты содержат те же смысловые компоненты, что и взрослая литература, только в более завуалированной, условно-памфлетной форме. В этом смысле детская литература, кино и анимация имеют очень высокий интеллектуальный градус, и предполагают в условиях непрекращающейся идеологической борьбы несколько уровней прочтения, адресатами которых являются не столько дети, сколько взрослая аудитория.

Примечания

1. Не будем забывать, что Жюль Верн предложил уникальное описание вселенной: от «Путешествия к центру Земли (1864) и вглубь океана в романе «20 тысяч лье под водой» (1869), к космическому путешествию на Луну (1870) и «Вокруг света за 80 дней» (1872).
2. Незнайку по этой причине иногда сравнивают с Хлестаковым.

Список литературы

1. Распе Э.Р. Приключения барона Мюнхгаузена. М.: Эксмо, 2016. 144 с.
2. Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен. М.: Искусство, 1990. 208 с.
3. По Э. Рассказы. М.: Художественная литература, 1980. 430 с.
4. Верн Ж. Из пушки на Луну. М.: Престиж бук, 2015. 480 с.
5. Уэллс Г. Первые люди на Луне. М.: АСТ, 2010. 256 с.
6. Циолковский К.Э. На Луне. М.: Детгиз, 1955. 64 с.
7. Беляев А. Звезда КЭЦ. М.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1940. 184 с.

8. Эрдман Н. Киносценарии / Ред.-сост. А. Ковалова. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2010. 784 с.

9. Морозов В., Эрдман Н. Полёт на Луну // Аренида: Фантастика в советском кино / Сост. М. Фоменко. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015. С. 23–61. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://epizodsspace.airbase.ru/bibl/fant/kinostsenarii/Arenida-2015.pdf> (дата обращения 14. 09. 2018).

10. Довженко А. В глубинах космоса. План сценария // Аренида: Фантастика в советском кино / Сост. М. Фоменко. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015. С. 14–22. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://epizodsspace.airbase.ru/bibl/fant/kinostsenarii/Arenida-2015.pdf> (дата обращения 14. 09. 2018).

11. Носов Н. Незнайка на Луне. Собр. Соч. в 4 тт. Т. 3. М.: Детская литература, 1981. 463 с.

12. Трилогия о Незнайке. Николай Носов / «Игра в бисер» с Игорем Волгиным / Телеканал «Культура» // http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/1747963/brand_id/20921/ (дата обращения 14. 09. 2018).

**LUNAR THEME IN THE WORKS OF CHILDREN'S LITERATURE
OF 1950-1960S: THE SCRIPT "FLIGHT TO THE MOON"
BY V. MOROZOV AND N. ERDMAN AND THE FAIRY-TALE NOVEL
"DUNNO ON THE MOON" BY N. NOSOV**

D.V. Koblenkova

In the context of European literature and cinema devoted to the theme of the moon, we consider the script by V. Morozov and N. Erdman "Flight to the Moon" and the novel-tale by N. Nosov "Dunno on the Moon". The aim of the work is a comparative and typological analysis of children's literature, containing not only science fiction genre elements, but also the components of Bildungsroman, occupational novel, as well as dystopia and political pamphlet. It is concluded that both works, each in its own stage, summed up the era of socialism of Stalin and Khrushchev. In the form of the children's script of the animated film by V. Morozov and the exiled N. Erdman and the final part of the fabulous trilogy by N. Nosov, comparing the ideal childhood world of the Flower City with the socialist society of the Solar City and the capitalist society of the Moon, the authors prophetically reflected the understanding of the deadlock of both socialist and capitalist forms of development of Russian society in the twentieth century.

Keywords: children's science fiction, script, fairy-tale novel, pamphlet, dystopia, N. Erdman, N. Nosov.

4.7. ОБРАЗЫ ВЫМЫШЛЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Е. ЛУКИНА «АЛАЯ АУРА ПРОТОПАРТОРГА»

© *О.О. Путило*

Целью раздела является анализ образов вымышленного пространства в романе Е. Лукина «Алая аура протопарторга», ключевом произведении «Баклужинского цикла». Благодаря методам мифопоэтического и интертекстуального анализа в работе проводится исследование природных и урбанистических топосов, рассматриваются фольклорные и историко-культурологические традиции, лежащие в их основе, прослеживается тенденция к их неомифологизации. Реалистический подход к созданию топосов несуществующей Суловской области позволяет не только достоверно изобразить объекты, явления и события вымышленного мира, но и отождествить его с миром реальной действительности. Встречая знакомые образы, читатель опознает привычные элементы пространства и разворачивающиеся в их пределах комичные ситуации. В природных и урбанистических топосах, в соответствии с требованиями жанра, отчетливо прослеживается определяющее их функции сатирическое содержание.

Ключевые слова: Лукин, Баклужинский цикл, пространство, топос, мифологизация.

Роман волгоградского писателя Евгения Лукина «Алая аура протопарторга» (2000), центральное произведение «Баклужинского цикла», одни критики воспринимают как «блистательную пародию на жанр фэнтези» [1], другие – как «политический роман», в котором «фантастический элемент оказался в роли памфлетного антуража» [2], а сам автор – как «турбофэнтези», поясняя, что если «турбореализм исходит из невозможности отличить правду от лжи», то «турбофэнтези, напротив, настаивает на том, что невозможно отличить ложь от правды» [3, с. 295],

Основным допущением и цикла, и романа является вымышленное пространство бывшей Суловской области, одного из регионов Российской Федерации, который обрел независимость в 2017 году и через 24 года распался на отдельные города-государства: Баклужино, Лыцк, Сулов, Сызново, Гоблино, Понерополь и т.п. Территориально область расположена в Нижнем Поволжье, о чем читатель узнает не только по характерным природным пейзажам – степям и лесополосам, но и по эпизодическим упоминаниям Волги, Астрахани и Царицына, в котором «тамошний мэром личным распоряжением приостановил в черте города действие закона о сохранении энергии» [4, с. 31].

Действие в романе разворачивается на фоне как природных, так и рукотворных топосов. Среди первых особое место занимает протекающая между извечными соперниками – Лыцком и Баклужино – река Чумахлинка,

которая выступает в функции границы, разделяющей «природное пространство на “свое” и “чужое”. Местность за рекой изображается <...> как мифическая страна или потусторонний мир» [5, с. 417], поэтому лыцкий беженец, домовый Анчутка, так мечтательно наблюдает за «чужим» баклужинским берегом, предстающим в его глазах страной свободы: «Оба берега Чумахлинки располагались примерно на одном уровне, и тем не менее все обозримое пространство, принадлежащее Лыцку, было затоплено, съедено водой, в то время как баклужинская территория лежала сухая и теплая <...> Беженец затосковал и с надеждой поднял глаза на противоположный берег. Там за полосатым шлагбаумом вызывающе безмятежно прогуливались молодые люди в голубеньких рубашечках с короткими рукавами, в разномастных брючках, все без оружия. Улыбчиво жмурясь, они подставляли гладкие физиы ласковому солнышку и вообще наслаждались жизнью» [4, с. 10–11].

Усиливает ощущение изолированности двух городов-государств и мост, вместо соединения двух берегов разделяющий их: «Мост через Чумахлинку был уставлен бетонными блоками и снабжен шлагбаумами. По эту сторону похаживали рослые парни в широких брезентовых плащах колоколом и в глубоких касках. Ни лиц, ни рук – одни лишь подбородки наружу. И автоматный ствол из-под полы» [4, с. 10]. В русских сказках, чьи традиции наследует отечественное фэнтези, мост часто предстает именно в роли преграды, оберегаемой не столько людьми, сколько нечистой: «Змей охраняет этот мост. Перейти через него можно, только убив змея» [6, с. 186]. Однако, вопреки ожиданиям, битва на мосту через Чумахлинку не состоится, потому что мостовой, замещающий в романе мифического змея, давно уже стал жертвой нездоровой атмосферы в Лыцке: «В неглубокой нише одной из опор Анчутка нашел скорчившийся трупик мостового. Рядом с высохшим и словно бы спекшимся тельцем лежал одноразовый шприц с последними каплями святой воды» [4, с. 12].

Преодоление природной преграды «по воде аки посуху» сопрягается для героев с целым рядом трудностей – попыткой водяного утащить нарушителей границы на дно и обстрелом со стороны лыцкой погранзаставы: «Если верить слуху, на мосту творилось нечто невообразимое: беготня, суматоха... Потом, как бы спохватившись, с левого берега забил пулемет. Первая очередь вспорола воздух совсем рядом, и Анчутка, ойкнув, снова зарылся личиком в рясу. Африкан недовольно мотнул головой – и пулемет заклинило. Оплетенный древесными корнями баклужинский берег был уже в десятке шагов от нарушителя» [4, с. 20]. Родной Лыцк и для домового, и для протопарторга представляет больше угрозы, чем чужое Баклужино, таким образом, функции «своего» и «чужого» простран-

ства инвертируются, передавая иронию по поводу мнимой безопасности в православно-коммунистическом государстве.

Дихотомия двух городов, двух моделей общества – Баклужино и Лыцка подчеркивается их пространственной ориентацией, которая в традиционном фэнтези всегда имела важное значение: «И во “Властелине Колец”, и в сериале о Конане выпирает грубое противопоставление цивилизованного Запада и дикого варварского Востока» [7]. Неслучайно демократическое Баклужино находится на западном берегу Чумахлинки, а Лыцк – на восточном. Прозападный курс Баклужинской республики высмеивается через сатирически переосмысленный миф, будто на Западе улицы моют шампунем: «Гротуары, кажется, были вымыты с мылом. Анчутка принялся. Нет, все-таки, наверное, со стиральным порошком... Живут же в Баклужине люди!» [4, с. 83]. Однако, в целом, «православно-коммунистический Лыцк ничем не хуже и не лучше прозападного демократического Баклужина, более того – они просто не могут существовать друг без друга...» [2], поэтому в Баклужино свободы не больше, чем в Лыцке. Намеки на это проступают уже в первых главах, когда читатель узнает, что обитающий в Чумахлинке водяной Хлюпало, пытавшийся пресечь побег Африкана, в прямом и переносном смысле «забрит» властями Баклужино на пограничную службу. Между руководством обоих городов нет большой разницы: и те, и другие, манипулируя народным сознанием, плетут интриги ради достижения своих целей.

Основные события романа разворачиваются в пределах городского пространства, которое детализируется за счет активного использования микропонимии, обозначений некрупных природных или антропологических объектов, имеющих в своей семантике локативный компонент значения. В названиях улиц, учреждений, памятников зашифрованы имена ученых, политиков, писателей, аллюзии на реальные географические объекты или другие литературные произведения. Говорящие имена носит не только река Ворожейка, но и Лысая гора, один из районов, расположенный на одноимённом холме. Все исторические личности, в честь которых названы улицы и площади Баклужино, имели то или иное отношение к волшебству: проспект великого предсказателя Нострадамуса, улица оккультиста и спиритуалиста Елены Блаватской, площадь Жанны Д'Арк, сожженной по обвинению в колдовстве. В городе процветает культ личности главного колдуна, учителя президента Глеба Портнягина, белого мага Ефрема Нехорошева, в честь которого названы главный проспект и колледж.

Использование подробной топологии городского пространства свидетельствует о влиянии на поэтику романа городского фэнтези, в котором «ради создания эффекта достоверности вводится постоянное перечисление

топосов», а «четкая топонимия позволяет читателю сориентироваться в этом другом мире» [8, с. 214]. Обращение к элементам городского фэнтези, где «действие происходит в мире читателя – фактически, в реальном мире» [9, с. 131] позволяет реализовать ключевую идею о совмещении реального и вымышленного миров. По мнению Б. Загороднего, «сам Евгений Лукин признается, что давно уже не видит разницы между вымыслом и реальностью» [10]. Так с подачи писателя рождается комизм, создающийся «за счет авторской игры с современной читателю культурой» [11, с. 9].

Материальная основа природных и урбанистических образов романа остается незыблемой, что несколько противоречит требованиям жанра классического *fantasy*, которое «мгновенно и всеобъемлюще преобразует мир» [12, с. 103–104]. Реалистический подход к созданию топосов несущей Суловской области, в первую очередь, позволяет достоверно изобразить вымышленные объекты, явления и события [7] и реализуется не только через перечисление придуманных топонимов, но и через многочисленные отсылки к реальным географическим объектам Волгограда. «Как правило, произведениям Лукина присуще минимальное фантастическое допущение, в них описываются наш мир и общество, вне зависимости от того, где и когда происходит действие» [13, с. 547], поэтому сближение с реальными географическими объектами позволяет отождествить вымышленный мир с «уменьшенной моделью России и своего рода сказочной утопией одновременно» [14]. Многоэтажная гостиница и мост в Сулово напоминают читателю об аналогичных волгоградских долгостроях, заключённая в трубы речка Божемойка, приток Ворожейки, – речку Царицу, подземный скоростной трамвай – единственный в своем роде Волгоградский метротрам. Эти аллюзии не только добавляют материальности вымышленной Суловской области, но и служат основой для создания гротеска, высмеивая, к примеру, действия американцев, чей авианосец «Тарава» в попытке покарать мятежный Лыцк входит в Щучий проран, один из узких протоков Волги вблизи Волгограда, размер и глубина которого не пригодны для такого рода кораблей.

В изображениях урбанистических топосов выделяется их травестийная характеристика. Ироничное отношение к приобретенному небольшим провинциальным городком столичному статусу отражает трехэтажное розовое здание бывшей музыкальной школы, переименованной в консерваторию, или Царь-стуга, отбитый кусок которой «был аккуратно прислонен к чугунному тулову» [4, с. 54]. Суррогатом метрополитена выступает подземный скоростной трамвай: «Подземная линия трамвая имела только в Лыцке (на метро у Патриархии не хватило средств). Станции, правда, были

самые настоящие, облицованные мрамором, с электронными табло, со скульптурами в нишах и даже с коротенькими эскалаторами в одиннадцать ступенек. Лыцк, как известно, стоял на семи холмах, и поэтому идущий по кольцевому маршруту трамвай то выскакивал на поверхность, то снова нырял под землю <...> В Баклужине тоже недавно пустили подземный трамвай, поскольку обе столицы ни в чем не собирались уступать друг другу...» [4, с. 82–83].

Роман «Алая аура протопарторга» может быть определен как прекрасный образчик юмористического фэнтези, включающий разножанровые элементы. И хотя сам Е. Лукин не считает свой роман сатирой, отмечая, что ему «показалось забавным слить в один флакон политику, мистику, фольклор» [15], она, тем не менее, присутствует в тексте и, более того, подчиняет своим правилам пространственные образы. Сатирическое переосмысление знакомых читателю реалий, неомифологизация географических образов служат для усиления комической составляющей, подчеркивают элементы карнавализации, которые «видны в стремлении этих текстов к реконструкции и деконструкции мифа» [11, с. 11]. Сосредоточившись на ряде вымышленных топосов в границах отдельной области, включая эти территории в пространство реальной действительности, Лукин моделирует свой мир, «дополняя повседневную реальность одной фантастической деталью или, во всяком случае, малым числом компонент фантастичности» [7]. Правдоподобие топосов свидетельствует о том, что поднятые автором вопросы актуальны и для нашего времени.

Список литературы

1. Бор А. О творчестве Евгения Лукина // Фантаст. 2001. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lukiny.rusfforum.org/index.php?action=vthread&forum=4&topic=10> (дата обращения: 07.07.2018).
2. Гончаров В. Зона честности: Размышления о творчестве Евгения Лукина // Реальность фантастики. 2005. № 04 (20). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rf.com.ua/article/562.html> (дата обращения: 07.07.2018).
3. Лукин Е. Вранье, ведущее к правде // С нами бот. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 269–295.
4. Лукин Е. Алая аура протопарторга. М.: Вече, 2018. 256 с.
5. Виноградова Л.Н. Река // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2009. Т. 4. С. 416–419.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

7. Мзареулов К. Фантастика. Общий курс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/index.php (дата обращения: 07.07.2018).
8. Хоруженко Т.И. Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2018. № 1. С. 209–216.
9. Хоруженко Т.И. Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2017. № 3. С. 130–137.
10. Завгородний Б. А. Любовь Лукина. Евгений Лукин. Биографии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/lukin/biogr.htm> (дата обращения: 07.07.2018).
11. Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : Автореферат дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург: УрФУ, 2015. 24 с.
12. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
13. Дрябина О.В. Особенности рациональной фантастики начала 1980-х – сер. 1990-х гг. (на материале творчества Е. и Л. Лукиных) // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 517–519.
14. Кайманов С. Однажды в Баклузино. Рец. на кн.: Лукин Е. Портрет кудесника в юности. Взгляд со второй полки. М.: АСТ, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.krupaspb.ru/piterbook/fanclub/fantkritik_rec.html#16 (дата обращения: 07.07.2018).
15. Лукин Е. Off-line интервью. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/lukin/int.htm> (дата обращения: 07.07.2018).

IMAGES OF FICTIONAL SPACE IN E. LUKIN'S NOVEL «RED AURA OF PROTOPARTORG»

O.O. Putilo

The aim of the paper is the analysis of images of the fictional space of E. Lukin's novel "Red aura of propotartorg", the key work in "Bakluzhinskiy cycle". With the help of mythical-poetic and intertextual analysis the paper studies the natural and urban topos, discusses the folklore and historical-cultural traditions underlying them, tracks the trend of its neo-mythologization. A realistic approach to the creation of topos of the non-existent Suslov region allows not only to realistically depict the objects, phenomena and events of the fictional world, but also to identify it with the world of reality. Meeting the familiar images, the reader recognizes the usual elements of space and comical situations unfolding within them. In natural and urban topos, in accordance with the requirements of the genre, the satirical content defining its function is clearly shown.

Keywords: Lukin, Bakluzhinskiy cycle, space, topos, mythologization.

4.8. ФАНТАСМАГОРИЧЕСКОЕ В ТРИЛОГИИ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»

© *А.В. Емелина*

В разделе рассматривается сочетание фантастического и реального в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов», объясняются принципы их соединения. Показано, какими способами автор интерферирует фантастическое в реальную действительность и какую роль в этом играет контекст искусства. Выявлено, что сюжет трилогии многопланов, в нем вычленяется несколько уровней. Именно эта особенность структуры определяет восприятие трилогии как притчи. Делается вывод о том, что переплетение фантастического и реального создает в романе глубокий философский подтекст – автор переосмысливает вечные, глобальные проблемы и подвергает переоценке идеи, которые привели к созданию социалистического государства, в свете догматических истин.

Ключевые слова: Сухбат Афлатуни, «Поклонение волхвов», фантастическое.

Трилогия Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов», как следует из названия, является художественным воплощением известного библейского сюжета, но не укладывается в привычные нам схемы повествований. Автор причудливо переплетает реальное и фантастическое, характер взаимодействия между которыми во многом опирается на ту живописную традицию, которая восходит к Брейгелю, М. Шагалу, С. Дали и пр. Он интерферирует фантастическое в историческую реальность, тем самым известные, знаковые для русской истории события получают иную – фантастическую, мифологическую – мотивировку, а в романах трилогии появляются реальные и вымышленные города, существующие под и над землей, летающие церкви, осуществляется борьба с вселенским злом на орбите Земли, происходит переселение душ членов императорской семьи и раскрываются тайны рождения ее членов. Да и сами волхвы как бы вновь и вновь возникают в реальной истории, чтобы выполнить свое предназначение. Такую миссию в каждой новой исторической эпохе выполняет мужской представитель рода Триярских. Судьба ведет его к выполнению не осознаваемому им самим предназначению. В последнем романе трилогии Николай Кириллович Триярский замечает: «...Есть в нас, Триярских...какая-то недоосуществленность. Тот, петрашевец, так и не стал архитектором. Отец не реализовал себя как художник. Я вроде бы стал композитором, ... нигде не

исполняюсь, не звучу. Точно мы посланы сюда не для самих себя и не для архитектуры, живописи или музыки, а для другого...» [1, с. 677].

Во всех произведениях Сухбата Афлатуни обозначен обширный исторический, литературно-культурный, философский контекст (символический смысл ряда образов подробно охарактеризован Э.Ф. Шафранской [4] и Н. Томиловой [3]; рассмотрен русский культурный код в повести «Глиняные буквы, плывущие яблоки» [5]), при этом все отсылки, упоминания внутренне организованы и выстраиваются в определенную систему. В трилогии среди многочисленных цитат и аллюзий обозначается главный (доминирующий) текст, который становится своеобразным фокусом, – он как бы аккумулирует все отсылки, с ним коррелирует сюжет произведения. При этом, как было замечено М. Галиной, у Сухбата Афлатуни «сюжет <...> – не главное. Главное <...> атмосфера смешения времен и культуры» [2], «самые значимые события пересказаны скороговоркой или вообще оставлены на откуп читательскому воображению» [2], а цель подобной повествовательной стратегии – «вовлечение читателя в сотрудничество, в соучастие, помещение его «внутри» романа» [2].

Тяготение Сухбата Афлатуни к притчевой форме повествования объясняет соединение в его трилогии реальных и фантастических элементов. При этом в произведениях нет реалистических мотивировок фантастического, как нет границы между фантастикой и реальностью, она как бы разрушена вторжением в реальный мир мистико-фантастических персонажей, которые существуют вне времени и в каждой новой исторической эпохе получают новое воплощение. Например, волхвы. Они как бы воплощаются в одном из Триярских, и каждому из них соответствует свое историческое время: Гаспару – середина XIX века, Мельхиору – начало XX века, Балтасару – время, когда век уходит на «ущерб», – 70-е годы XX века. Они появляются в том или ином образе в каждой части трилогии, а в финале уводят героев романа (действующих и второстепенных, живых и умерших) в неизвестность.

Действие каждой части трилогии происходит в различных городах, реальных и вымышленных: Петербург, Москва, Токио, Мюнхен, Лондон, Иерусалим, Новоюртинск, Ташкент начала XX века и Дуркент 70-х годов, Моховкент (город прокаженных), Город с желтым куполом (город на орбите). Многие их вымышленных городов – это фантастические рукотворные города, которые создает человек, сообразно мечте, идее. Такие города обречены на гибель, когда задача, которой руководствовался их создатель, оказывается исчерпанной. Так погибает город прокаженных, созданный Николаем Триярским, за которым в трилогии закреплена роль Гаспарастроителя. В третьей части трилогии погибший город воплощается в свою

полную противоположность – в фантастический и мистический город, существующий на орбите Земли, – Город с желтым куполом, основная функция которого – сохранить память о прошлом. Это трансформированный город-мечта Гаспара, город из стекла и железа, ставший также последним приютом для членов семьи Романовых. Именно этот город помогает одержать победу в космической битве и сохранить настоящее, прошлое и будущее.

Сюжет трилогии объединяет и мистическая история про расколотые части серебряной звезды. Каждый из главных героев романа является носителем (хранителем, обладателем) одной из частиц артефакта «Рождественская звезда», дарующих своим владельцам чудесные свойства: дар власти, дар слова и дар чудотворения. Именно они помогают своим хранителям выжить в сложных жизненных ситуациях и выполнить свое предназначение: Николаю Трярскому не погибнуть во время побега из Новоюртинска и создать город Прокаженных; о. Кириллу – выполнить свое предназначение – передать часть звезды члену семьи Романовых; Николаю Кирилловичу – создать симфонию, спасшую мир от катастрофы.

Сухбат Афлатуни, наряду с библейской историей, развивает и некоторые восточные мифы (они вымышлены автором, но необходимы, чтобы обозначить, что история движется не стихийно, а имеет некую скрытую цель). Такова история о древней касте дуркоров, сохранившейся до XX века. У них даже было свое проклятие: «А как потомственный дуркор из старшего рода дуркоров заклинаю тебя...заклятием дуркоров...» [1, с. 632] «...заклинаю тебя камнем, книгой и черепахой...» [1, с. 633]. Дуркоры – это закрытая группа людей, образовавшаяся из первых мастеров, добывавших гелиотид (вымышленная разновидность жемчуга). Отдельные камни имели способность влиять на разум человека. По версии автора, эти гелиотиды использовались во многих громких открытых процессах в Москве во времена Сталина: «В Кремле получили необходимое количество гелиотида, стало возможным провести открытые процессы над прежними партийными вождями. Облученные вожди каялись во всем и просили пощады. Часть гелиотида была использована в разведке в годы войны, часть после войны, когда надо было выведать у американцев секрет атомного оружия» [1, с. 622]. Таким образом создается мифологическая и мистическая мотивировка реальных трагических историй. И корнями уходит в параллельную новую советскую мифологию, которая возникла в Советском Союзе. Например, начало Первой мировой войны связано с падением Тунгусского метеорита. Начало Второй Мировой войны – с тем, что потревожили гробницу Тамерлана.

В трилогии взаимодействует несколько смысловых пластов, которые открывают различные уровни понимания событий и идей, которые определяют движение истории и характер реакций человека на ее события. Одна из значимых антитез в трилогии – это противостояние свободы и несвободы, добра и зла.

Герои трилогии одновременно свободны и Несвободны. Власть (царская, церковная, идеологическая) ограничивает их, но внутреннюю свободу ограничить никто не может. Так, Николенька Триярский, молодой архитектор, находится в ссылке в бескрайней степи, в которой, по его мнению, окружающее его пространство (степь, тишина) убивает всякую мысль: «Пустое, безмозглое пространство; ровный, как по линейке, горизонт. Идеальное место для убийства мысли, едва зачатой. Вот сейчас я о чем-то думаю, осуществляю мозговые процессы – дунет ветер, провалится взгляд в пустоту степи, и забуду, о чем думал: раз – и забуду. Пропала мысль в пространстве...» [1, с. 68–69]. Даже находясь там, он продолжает вынашивать свою мечту о чудесном городе счастья, а потом и воплощает ее. Отец Кирилл Триярский, художник, интеллеktуал, философ и эстет, оказывается вовлечен в почти детективную коллизию вокруг исчезнувших мистических артефактов, переживает кризис в своих воззрениях на искусство, но, несмотря на удары судьбы, все же возвращается к рисованию. Оказавшись в революционном Ташкенте, герой встает перед сложнейшим выбором – уехать из страны или остаться. Кирилл Триярский становится свидетелем «чуда революции», когда меняется не только окружающая действительность, но и происходят физические изменения в людях. Так, например, меняется Алибек Махмуд-Дияров, слепой садовник, служивший долгие годы у отца Кирилла и помогавший герою справляться с одиночеством. Алибек чудесным образом начинает видеть, и этот факт прозрения для новой власти приобретает сакральный смысл: она «таскала садовника по своим митингам и собраниям как наглядный пример чуда, сотворенного революцией и освобождением трудящихся от вековых пут» [1, с. 384]. Однако, обретя зрение, герой теряет свой главный дар – дар общения с живой природой – и становится механиком.

Характерно, что Сухбат Афлатуни называет происходящие революционные события «*фантазмагорией*» [1, с. 390]. Именно в этом ключе он раскрывает тему революции и показывает ее вождей. Тот, кто менял общественное устройство и картину мира в целом, в третьей части трилогии «появится» снова, но в характерном виде: в городе на орбите В.И. Ленин будет существовать в виде октябрютской звездочки с характерным уточнением: «Господин Владимир Ульянов, симбирский дворянин» [1, с. 495].

Именно вождь пролетариата предупредит присутствующих о надвигающейся мировой катастрофе.

Сухбат Афлатуни также дает свою мифологическую интерпретацию происхождения искусства: «Века с пятнадцатого... начинается схождение ангелов. Темных ангелов... Они не имеют оболочки, они не могут на земле находиться без оболочки... Материальной... Они... побуждают художников создавать изображения людей. Абсолютно реалистичные, а не как прежде в Средневековье... Откапываются античные скульптуры, создаются новые... Ренессанс... Так создавались «кумиры» для наиболее могущественных и высших из падших ангелов... Так возник «Давид» Микеланджело. «Венера» Боттичелли, Мона Лиза...» [1, с. 521] «Всем низшим демонам тоже были созданы оболочки. Пикассо, Мунк, Дали...» [1, с. 522] «Последнее столетие художники создавали изображения этих падших ангелов, а композиторы записывали их голоса...» [1, с. 524].

В последней части трилогии судьба города и мира окажется в руках одного человека, композитора Николая Кирилловича Триярского. Последний из рода Триярских, потерявший все, что было для него важно, умирает, закончив дирижировать своей последней симфонией (и это творение одного из «волхвов» будет утрачено), а вокруг него в момент высшего проявления его таланта «гибнет» Дуркент. Именно последнее творение Николая Кирилловича Триярского приводит в движение силы, удерживающие мир от катастрофы, которая с началом арабо-израильской войны, Судного дня, становилась уже неминуемой. Активными помощниками в борьбе с мировым злом станут летающие церкви и храмы. Сухбат Афлатуни создает словесную картину, в которой и значимые для духовной жизни человечества храмы, и маленькие, известные только в «своем» месте, выступают как единое воинство, призванное защитить Землю. Картина эта космична, в ней разные конфессии выступают в единстве: «Церквей было не слишком много. Не все смогли подняться, не везде хватило силы колоколов. Некоторые пробовали стартовать без звона и возвращались на место. Пытался взлететь, вращая куполами, Василий Блаженный, но не смог пробить окаменевший слой выкриков, накопившихся над площадью с демонстраций. Не сумел, несмотря на прекрасные аэродинамические качества, подняться Исаакий. Зато легко поднялись и миновали верхние слои атмосферы несколько церквей поменьше, не забранные под музеи. Красиво летела колокольня Троице-Сергиевой лавры, которую отец Михаил знал по фотографиям; рядом, мигая звездами на куполах, летел лаврский Успенский собор. Заметил с некоторым, впрочем, несильным удивлением в строю несколько католических церквей и мечетей. Рядом с мечетями летели четыре длинных иглообразных минарета. Это были минареты, стоявшие воз-

ле стамбульской Святой Софии, которая осталась участвовать в битве с Земли вместе с Софиями Киевской и Новгородской [1, с. 707]».

Переплетение фантастического и реального создает в романе глубокий философский подтекст. Автор переосмысливает вечные, глобальные проблемы и подвергает переоценке идеи, которые привели к созданию социалистического государства, в свете догматических истин.

Список литературы

1. Афлатуни С. Поклонение волхвов. М.: РИПОЛ классик, 2016. 720 с.
2. Галина М. Сухбат Афлатуни. Ташкентский роман. Оправдание империи // Знамя. 2007. № 8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/8/ga17.html> (дата обращения 10.10.2018).
3. Томилова Н.А. Мотив дервишества в русской литературе (на материале творчества Сухбата Афлатуни, Тимура Зульфикарова, Александра Илического). Дис... канд. филол. наук. М., 2014. 181 с.
4. Шафранская Э.Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М.: Арт Хаус медиа, 2010. 304 с.
5. Юхнова И.С. Русский культурный код в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2015. № 2 (10). С. 81–89.
6. Юхнова И.С. «Чужие сюжеты» в прозе Сухбата Афлатуни // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2017. № 5–2. С. 371–373.

PHANTASMAGORIC IN A TRILOGY BY SUHBAT AFLATUNI «ADORATION OF THE MAGI»

A.V. Emelina

The article deals with the combination of the fantastic and the real in the trilogy of Suhbat Aflatuni "Adoration of the Magi", explains the principles of their connection. It is shown what ways the author interferes with the fantastic in the reality and what role the context of art plays in this. It is revealed that the plot of the trilogy is multifaceted, several levels are singled out in it. It is this feature of the structure that determines the perception of the trilogy as a parable. It is concluded that the interweaving of the fantastic and the real creates a deep philosophical subtext in the novel – the author rethinks the eternal, global problems and re-evaluates the ideas that led to the creation of a socialist state in the light of dogmatic truths.

Keywords: Suhbat Aflatuni, "Adoration of the Magi", a fantastic, phantasmagoric.

4.9. ФОРМИРОВАНИЕ ФАНТОМНОЙ РЕАЛЬНОСТИ ПУТЕМ ЖАНРОВОЙ МУТАЦИИ В РОМАНЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ЧЕРНАЯ ОБЕЗЬЯНА»

© Н.Л. Самосюк

Целью данной работы является анализ трансформации жанра в рамках одной парадигмы художественных образов романа «Черная обезьяна». Характер смысловых изменений, происходящих в тексте, требует привлечение методов анализа, применяемых в когнитивной поэтике. В ходе работы устанавливается наличие двух типов образов, с помощью которых автор романа формирует художественную действительность. Наличие изменений в принципе построения нарративной стратегии, характерной для произведения с актуальной социально-публицистической проблематикой и симулякрами, чье функциональное назначение создавать симулятивную реальность, обуславливает возможность жанровой мутации от социального романа к триллеру. Наряду с понятиями «симулякр» и «симулятивная реальность» применяются слова «фэйк» и «фэйковая реальность», которые, на наш взгляд, отражают суть проблемы.

Ключевые слова: жанр, триллер, симулятивная реальность, фэйк, нарративная стратегия.

Вопрос о жанровой принадлежности романа Захара Прилепина «Черная обезьяна» (2011) обусловлен присутствием в тексте нескольких нарративных моделей: триллера и социально-публицистического романа. Принципиальным моментом в контексте выдвинутой проблемы становится размывание границ между образами социально-публицистической направленности и их аналогами в жанре триллер. Этим положением обусловлено присутствие в романе нескольких сюжетных линий, которые принадлежат различным жанровым парадигмам.

Так история проститутки Оксанки, убитой сутенёрами, отсылает к социальным проблемам современного города. В то время как «недоростки», находящиеся под наблюдением в подземных камерах полиции, характеризуют некую угрожающую человеку реальность, в которой возможно появление детей-монстров, лишенных сочувствия к своим жертвам, с которыми они расправляются с хладнокровием закоренелых убийц. Степень достоверности сюжетных линий безусловно разная, но именно их сопряжение и является причиной к перехода от одного жанра к другому.

Особенности жанра триллер проявляются постепенно, и представлены как процесс искажения в восприятии главным героем реальности.

Для того что понять суть этих смысловых искажений необходимо обратиться к явлению нарратива, которое, на наш взгляд, становится принципиальным в изменении статуса художественной реальности в романе.

Для понимания «нарратива» как авторской стратегии построения текста необходимо обозначить разницу между образом, принадлежащим вымышленному миру художественного произведения, и симулятивным знаком, который также имеет место в художественном мире романа, но отличается от образа качеством связи со своим референтом.

В данном случае вопрос симуляции затрагивает проблему реального и мнимого насилия, о которой предупреждал Жан Бодрийяр: «Симуляция же бесконечно опаснее, так как независимо от своей цели, позволяет в любой момент сделать предположение, что порядок и закон сами могут быть всего-навсего симуляцией» [1, с. 31].

Образ и симулякр в романе противопоставлены друг другу именно по характеру связи между смыслом и его знаковым оформлением. Вследствие чего возникает вопрос о функциональном значении образа и симулякра в романе.

На наш взгляд именно внедрение в текст фэйковых, то есть симулятивных элементов обуславливает в произведении искажение в восприятии реальности. Сюжет романа «Черная обезьяна» строится на несоответствие между реальностью и ее представлением, которое предполагает постоянное обращение героев романа к пересказу слышанного, к рассказу прочитанного. В романе интерес к слову оправдан родом деятельности главного героя, тем, что ему как журналисту поручено собирать материал для статьи о детях-убийцах.

Однако, получив задание написать «сюжет», главный герой оказывается в симулятивной ситуации. Вся история о детях-убийцах была задумана как пиар акция одного из высокопоставленных чиновников. Выход в свет книги о детях-убийцах обеспечил бы ему интерес обывателя и привел бы к усилению общественного положения. Обращение к проблеме жестокости среди детей, таким образом, теряет свою связь с социальной проблематикой и разрушает рациональное представление о событиях. Череда сюжетных линий отражает подобие социально-политической проблемы, но не саму проблему.

Восприятие мира главным героем, таким образом, строится на восприятии нарративов, которое подрывает его представление о происходящем. Возникает ситуация десемантизации образов, характерных для жанра социально-политической драмы, и переориентации их в знаковые соотношения, актуальные уже для жанра триллер. Это приводит к принципиальному изменению конфликта в романе.

Роман начинает выделять нарратив как особую форму постижения действительности. Нарратив в данном случае понимается в свете теории Уолтера Фишера [2], как способ повествования заведомо ориентированный на

подмену рационального осмысления действительности занимательной историей о действительности. Смена жанровых парадигм происходит за счет смены нарративных стратегий.

Социально-политическая проблема в ходе привлечения иных стратегий повествования теряет полемически заостренный характер, оказываясь одной из форм «рассказывания» историй.

Нарратив перестает быть просто формой повествования и включает в себя художественные построения, уже существующей жанровой модели триллера, подменяя рациональное законом достаточного основания [3], проблемы становятся фэйками, а образы принимают симулятивный характер. Метания героя, его неспособность связать в целостную картину мира все происходящее с ним, знаменует проблему бесплотности любых усилий по преодолению нарратива.

Автор демонстрирует, с какой легкостью герой, следуя логике нарратива, допускает искажение реальности. Абсурд ситуации, в которую он попадает, воспринимается им как естественное положение дел. Доверие слову велико. Герой никогда не подвергает сомнению рассказы тех, с кем имеет дело, спокойно выслушивает истории о террористе Салавате Радуеве, матери-убийце и детях-убийцах, которые ему рассказывает офицер полиции Максим Милаев.

Нарратив утверждает наличие в механизмах восприятия реальности инерции контекста, который возникает на основе инференции при интерпретации упреждающих знаков, формирующих восприятие той или иной ситуации. Именно этот механизм создания симулятивной реальности, а затем разоблачения ее, и воспроизводит автор в романе «Черная обезьяна».

Оказавшись перед камерой с мужчиной, который был представлен ему как Салават Радуев, главный герой не утруждает себя сомнением в подмене рационального на нарративное.

«На кровати сидел человек и сквозь стекло спокойно смотрел на нас.

– Он нас не видит, сказал Максим. – Стекло непроницаемо.

Максим, кажется, ожидал моего вопроса, но я его не задал.

– Это Салават Радуев, пояснил он то, что я видел своими глазами.

– Которого убили в тюрьме, добавил я просто.

– Ну да, – в тон мне ответил Максим» [4, с. 10].

Нарративное мышление, характеризуется тем, что предполагает наличие множественной интерпретации реальности, включая и абсурдные. Любая недостоверная информация воспринимается как возможная, только потому, что она имеет непротиворечивость в изложении. Аргументом, снимающим противоречие между реальностью и нарративом, является ссылка на авторитеты, которые в конечном итоге оказываются фикцией.

«– Выглядят вполне невинно, – сказал я, уже скучая.

– Вот-вот, – согласился Максим. – А наши специалисты уверяют, что... они более опасны, чем те, кого мы видели до сих пор. – Максим не вкладывал в свои слова никакого чувства.

Парень с рыжиной вдруг обернулся и поискал кого-то глазами, дважды наискось скользнув по моему лицу.

Я запустил ладонь под мышку и вытер внезапный пот. Незаметно принюхался к извлеченной руке. Пахло моей жизнью» [4, с. 14].

Тема социального неблагополучия имеет в романе характер симулякра, поскольку привлекается с целью провокации эмоции страха и создания атмосферы недоверия. Рассказ доктора о детях-убийцах, якобы воевавших в средневековой Европе, пересказ истории об африканских детях-боевиках, превращенными в наемных убийц руководителями повстанческих армий, представляют собой вставленные истории, имеющие различную степень достоверности, что не делает их, однако, ни предметом публицистической актуализации, ни объектом научного исследования.

Их функциональное назначение сводится к фэйку, к занимательности, провоцирующей эмоции страха, ужаса перед возможным правдоподобием подобных явлений. Результатом экзальтации становится восприятие героем собственных детей с позиции остранения, как не познанных и необъяснимых существ, хранящих в тайниках своего существования явные признаки монстроидности.

Оказываясь контекстом для последующих сюжетных линий, триллер, с его ориентацией на усиление эмоционального, дискредитирует мотивации социально-политического характера, превращая их в фэйк. Например, убийство Оксанки проходит незамеченным, в то время как созданию фэйковой ситуации детей-убийц или неактуальной проблеме африканских повстанцев могут быть предоставлены интеллектуальные ресурсы. Таким образом, сюжеты нарративных стратегий обретают статус реальности.

Потеря рационального основания приводит главного героя к тому, что он не может с уверенностью сказать убивал ли он кого-то или нет: «В зеркале справа отражался я, одна башка, профиль. Сначала на себя было отвратительно смотреть, а через несколько минут привык.

–... А я все время думаю, что убил кого-то, Аль. Вглядываюсь в людей. «Тебя убил, нет?» – думаю. «Не тебя?» Так кого же?... Ты точно никого не убивала?

– Нет, – твердо вдохнула она.

– Ну, нет, так нет, Аль. И я нет. Все мы нет» [4, с. 47].

И в этом случае нарратив как когнитивная стратегия свидетельствует об отсутствии этической нормы и замены ее на эпистемологическую. Цель

разговора – снять у героя внутреннюю неудовлетворенность собой, сомнение в собственной гуманности. Этическая норма в таком случае заменяется механизмом репрессивного воздействия, не несущего в себе ни очищения, ни создание жизнеутверждающей установки на формирование отношений с другими людьми в социуме.

Сознание, воспринимающее реальность на законах достаточного основания разрушает реальность главного героя, заставляет видеть в бабке Настене, матери Оксанки, не жертву жизненных обстоятельств, а некое подобие «тати», глумящееся над его предложением взять к себе ребенка-инвалида, сына Оксанки. А сам мальчик наделяется чертами «недоростков», детей-убийц.

Таким образом, симулятивная ситуация проявляет себя в романе в полной мере, показывая отсутствие какой-либо ответственности за рассказанные истории, за смену этической модальности, проявленной в подмене реальных социальных проблем на фэйковые, что в конечном счете приводит к разрушению рациональной целостности действительности и формированию навязчивых фантомов, воспринимаемых в качестве реальности.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: ПОСТУМ, 2018. 320 с.
2. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html> (дата обращения 19.11.2018)
3. Fisher W.R. The Narrative Paradigm: An elaboration // Communication Monographs. 1985. Т. 52. № 4. P. 347–367.
4. Прилепин З. Черная обезьяна. М.: Издательство АСТ, 2017. 288 с.

A CREATING OF THE FAKE REALITY IN CONSEQUENCE OF A GENRE MUTATION IN THE NOVEL “THE BLACK MONKEY” BY ZAKHAR PRILEPIN

N.L. Samosyuk

The aim of research is to analyze a way of the genre transformation in a system of images of “The Black Monkey” by Z. Prilepin. The character of meaningful changes in the text requires the attraction of the analysis methods applied in cognitive poetics. There are two type of images creating the artistic reality of the novel “The Black Monkey”. The first one belongs to publicistic discourse; another one belongs to the thriller genre. During the work we could find out changing in narration, which became a condition for the genre mutation. Along with the concepts “simulation” and “simulacrum” we have used the concept “fake” and “fake reality”, which seem to be more convenient to reveal the essence of the discussed problem.

Keywords: genre, thriller, fake, simulacrum, narration.

4.10. ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НЕМЕЦКОГО ФОЛЬКЛОРА В РОМАНЕ ГУЗЕЛЬ ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ»

© И.Л. Багратион-Мухранели

Целью настоящего раздела является исследование новаторского использования фольклора как средства характеристики национальной идентичности в романе Яхиной «Дети мои». Фольклор представлен как динамическое творческое начало. Писательница показывает, как он существует в колонии поволжских немцев и живет на трех уровнях. Первый уровень – первичного отражения народной жизни – возникновение сказок, пословиц, поговорок на диалектном уровне в замкнутой колонии Гнаденталь. Второй, – вхождение их в культурную традицию и создание нового качества фольклора на высоком немецком. Этим классическим уровнем владеют главный герой шульмейстер Бах и парторг Гофман. И третий уровень, разворачивающийся на уровне авторского мифологического сознания и представленный историческими анекдотами про Екатерину II, Ленина, Гитлера, Сталина. Фольклор в романе описывается через призму истории. Стиль романа обусловлен идеями Новалиса о переводе.

Ключевые слова: фольклор, национальная идентичность, имагология, мифологическое сознание, роман, Яхина, этнокультура.

В романе Яхиной «Дети мои» фольклор чётко разграничен и стилистически маркирован. Он представлен с точки зрения разных героев и автора. И существует в трёх функциях, на трёх уровнях бытования.

Первый пласт – органический, пласт создания сказок, пословиц. Это – эпицентр первичного возникновения простодушной, почти бытовой, архаической народной культуры. Малограмотная героиня, возлюбленная, а затем жена главного героя Клара (чья фамилия – Гримм) одарена талантом, она придумывает сказочные истории, но для неё они сродни тому, что произошло с её знакомыми или на соседнем хуторе. Её великаны и гномы, людоеды и красавицы, лесорубы и рыбаки, серебряные рыбы и золотые яблоки, в одном ряду с героями всемирной или библейской истории. Кроме того, писательница подчёркивает, что это отнюдь не весь немецкий фольклор, не вся «душа народа в песнях». Ведь Кларе доступен лишь малый круг жизни, который она описывает диалектом немецкого. Её сказки и поговорки обретают словесную свежесть и новизну, но Яхина представляет фольклор в романе и другим способом.

Второй уровень бытования тех же сказок в романе представлен двумя героями, живущими культурой, учителем и политиком. Образованный учитель – шульмейстер Яков Иванович Бах, влюбленный в Гёте, Шиллера и Новалиса. После трагических событий, смерти Клары и рождения дочки, в нём открывается талант, он становится мифотворцем и пророком, но те-

ряет дар устный речи. Бах перекладывает знакомые ему сказки и пословицы на новый лад. Его фольклор связан с высоким немецким, он продолжатель классических традиций сказок Братьев Гримм. И Бах, и Клара, оба они являются коренными носителями народного начала в духе представлений Гердера и романтиков о заключённой в народной поэзии душе нации. Правдоподобие в рассказываемых вымышленных историях достигается в результате высокого писательского мастерства, продуманности стиля. Яхина находит убедительный писательский приём. Фольклор главного героя представлен читателю как переведённый с немецкого. Т.е. подспудно читатель должен поверить, что есть некий изначальный немецкий текст сказок, знакомый автору, который Яхина перекладывает на русский, как письмо Татьяны, написанное на французском. Поэтому роман «Дети мои» можно отнести к «мифическому переводу» по Новалису: такой перевод передаёт «чистую идеальную сущность индивидуального художественного произведения», «не реальное произведение, но идеал его» [1, с. 146].

Чудаковатый шультейстер Якоб Бах наделен могучим мифологическим сознанием. После того, как он теряет жену, а большевики разоряют любимый им Гнаденталь, Бах старается воссоздать во всех деталях жизнь потерянной родины. Он придумывает свои, местные названия месяцев, находит имена для каждого прожитого года. Бах – учитель, поэтому душа гнадентальца представляется ему детской душой. У гнадентальцев детские сердца, тоскующие о небывалом счастье. А детям всего ближе и доступнее сказки. Формы фольклора им близки и понятны и новый опыт они вкладывают в устойчивые формы культуры. Поэтому Бах, когда хочет описать историю своей жизни, сочиняет, приспособливает сказку о Деве-узнице, («Деве Малейн», рассказанную братьями Гримм), соединяя историю свою и Клары, с некоторой фольклорной назидательностью и демократическим пафосом, направленным против жестокого отца и власть имущих. Именно эту сказку спустя годы будет разыгрывать на спектакле в детском доме дочка Баха Анче, и фольклорная цикличность и повторяемость сюжета предстанет перед читателем.

То, что фольклор не оттеснён на периферию культуры, в дальнюю колонию, подчёркивается представляющим метрополию и другим героем. Высокий статус фольклора в романе поддерживает ещё один персонаж – пришлый горбун, парторг Гофман. Он смотрит на Благодатную долину – Гнаденталь из Германии, с высоты норм жизни «рейха», со стороны. Гофман пытается понять, что из себя представляют её странные жители, не воспринимающие его пламенные агитационные речи о построении коммунизма. И чтоб понять этих людей, Гофман, разделяющий мысль о том, что

фольклор является ядром национального сознания, обращается к сказкам, которые пишет Бах. Сам Гофман, обладатель прекрасного лица и уродливого торса, служит мёртвому, неправому делу – построению социализма. Судьба наказывает его, как и положено злодею в фольклоре. Горбуна уничтожает толпа после того, как он попытался снять крест с кирхи. Кроме того, в логике народного сознания, Яхина выводит и другую его ущербность. Он не создатель, Гофман лишён таланта сочинительства и присваивает созданное Бахом, посылая сказки от своего имени, хотя и под псевдонимом, в местную газету. Но писательница создаёт многогранный образ. Он деятелен, умён. Гофмана, появившегося в Гнадентале «из рейха» – так гнадентальцы обозначают родину, многое ужасает и отвращает в дальней провинциальной немецкой колонии, застывшей во времени. Архаические ритуалы, бессмысленные и необъяснимые, вроде поедания по средам многодетными Брехтами степных клёцок из одной кастрюли и одной деревянной ложкой всей семьёй по очереди, справедливо считает дикостью. Так же не понятен ему мелкий мужичонка по имени Гаусс, что приторговывал тараканами как средством от водянки, за которыми нужно было ездить. Больше всего ценились в тамбовские или калужские особи, поскольку своих в Гнадентале не было, сообщает писательница с присущей ей вещной зоркостью и юмором.

Яхина не ограничивается изображением фольклора в романе как способа исчерпывающей характеристики героев – умение создавать сказки и пословицы маркируются со знаком плюс (у хороших героев), а неумение и бесталанность, дидактические сентенции со знаком минус – у отрицательных. В романе «Дети мои» создан цельный мир, возникший вокруг «большой реки» – Волги, вымышленный и правдивый. Поволжские немцы принадлежат двум культурам. Хотя гнадентальцы все вместе знали не больше ста русских слов, которыми обходились в контактах с соседями, они живут на Волге, создают новые пословицы про Волгу, и у них было «чувство большой реки» – отмечает Яхина. В романе «Дети мои» Волга – действующая сила. Она, как Стикс, делит мир на два берега – «большой мир», мир колонии Гнаденталь и других хуторов, мир людей, – и уникальное пространство Дома – единённый хутор героев, где происходят главные события. Сквозь сказочные интонации все время просвечивает история, документ.

Письмо Яхиной поразительно насыщено деталями. Мифы Яхиной – документальны. Писательница скрупулёзно показывает правдивость жизненного основания, фундамента своего письма – сообщая исторические сведения о существовании Республики поволжских немцев в пределах советского государства. Именно вымышленность рассказа подчёркивает его

правдивость. Сказочная и лирическая интонация на поверхности текста. В глубине же – размышления о неудавшемся проекте переселения поволжских немцев, о жизни героев в Гнедентале – Благодатной долине, о судьбе утопии, об истории советской предвоенной России.

Яхина следует логике классических образцов мифологического мышления. С.С. Аверинцев в статье «Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления» приводит слова неоплатоника Олимпиодора Младшего, который на вопрос о причинах, по которым древние изобрели мифы отвечает: «Следует знать, что они пользовались мифами, взирая на двоякий образец – природу и нашу душу. Во-первых, на природу и ее демиургию. Следует знать, что неявное удостоверяется из явного и бестелесное – из тел (ведь есть бестелесные силы) и что мы от тел переходим к сущему в уме. Ибо мы видим, что все благоупорядоченно, и постигаем, что правит некая бестелесная сила...Миф есть не что иное, как ложный рассказ, отображающий истину. Коль скоро миф есть образ истины, а душа есть образ предшествующих ей начал, душа естественно радуется мифу, как образ – образу. Если уж мы с детства и от младых ногтей росли с мифами, должно их принять» [2, с. 162–163].

Таким образом писательница представляет третий, писательский путь существования фольклора – мифологического мышления, создания «ложных рассказов, отображающих истину». Здесь действуют сильные мира сего – Екатерина II, Ленин, Гитлер, Сталин.

Эти рассказы, не связанные фабулой с судьбами героев, передают суть исторических событий в художественной форме. Яхина меняет жанр и стиль наррации, от психологического письма обращается к историческому анекдоту (в классическом смысле), и обнажает его символическую сущность. Екатерина II приветствует приехавших соотечественников как «новообретенных сынов и дочери российских», радушно принимая их под надёжное крыло, обещая защиту и родительское покровительство, в обмен на послушание и рвение, беспримерное усердие, бестрепетное служение новому отечеству.

И сыны отечества служат, как могут, честно исполняя свой долг подданных, хотя и не сливаясь с представителями других народов. Герои Яхиной нарисованы безупречно с точки зрения имагологии. Они – «инье», весь роман посвящён анализу их непохожести и своеобразия. Изображение это глубоко и серьёзно, жители Гнедентала ничуть не похожи на тех карикатурных немцев, которых знала русская классическая литература начиная с псеодоучителя Вральмана Фонвизина из «Недоросля» и до Гуго фон Пекторалиса из «Железной воли» Н.С. Лескова.

Вместе с тем, поволжские немцы разделяют судьбы многих народов России, Советского Союза. Государство меняется, и следующим в этом ряду в той же логике мифологического повествования, на страницах романа появляется Отец народов, поскольку судьбу героев определяют последствия сталинской политики. Писательница скупо называет кого раскулачили, кого выслали, у кого забрали скот в Благодатной долине – так переводится Гнаденталь. Эта документальность позволяет ей дать волю фантазии и нарисовать Сталина в ситуациях, в которых он никогда не был. Но художественная логика приводит к тому, что веришь во все придуманные анекдоты, обнажающие логику истории.

Если бы Гузель Яхина, после успеха своего первого роман «Зулейха открывает глаза», продолжала бы разрабатывать татарскую тематику, читатели с благодарностью приняли бы такой вариант развития писательской судьбы, поскольку Яхина обратилась к материалу до неё никем не описанному.

Но роман «Дети мои» посвящён другому этносу – немцам поволжья, эмигрировавшим в Россию при Екатерине II. Ситуация, которую рассматривает писательница, отличается от судьбы малых народов, колонизируемых центром. У немецкой колонии на Волге есть своё отличие – великая культура, большая родина Германия, с которой жители Гнаденталья не теряют духовной связи, особенно учитель – шульмейстер Яков Иванович Бах.

Среди гнадентальцев имеют хождение три мифа – о прекрасной, плодородной России, куда они устремились в XVIII веке. О прекрасной Америке, где молочные реки, кисельные берега ждут эмигрантов. И третий миф о прекрасной Германии, которая видится в мечтах русским немцам. Всё это лежит в русле размышлений о природе патриотизма, на который наталкивает и само название романа: обращение Екатерины II к подданным – «Дети мои», Сыны Отечества. К людям как к взрослым детям относятся и Яков Бах, с помощью сочинений обустроивший жизнь колонии. Кроме того, ещё с одной стороны заглавие содержит более широкий смысл, связанный со словом «Дети» – человечество, как Дети Божьи.

Писательница щедро и органично описывает быт колонии, использует словечки и термины, которые родились в двуязычной среде. Но, в отличие от романтиков, в романе «Дети мои» этническое своеобразие жителей Яхина не связывает с религией. Пастор Гендель мелькает на страницах романа, и мы узнаем, что он продолжает после революции нелегально вести службу. Роман в центр существования ставит именно культуру. Хотя главному герою и не удалось купить портрет Гёте, чтоб украсить им свою шале, высокая культура постоянно неявно, порой, с лукавой иронией при-

сутствует в тексте. Яхина, как Н.В. Гоголь в «Невском проспекте», играет с культурной традицией имён. «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера» [3, с. 33]. Яхина не отягощает историческими ссылками, надеясь на эрудицию читателя, имена великих представителей немецкой культуры. В Гнадентале живут такие персонажи романа, как мукомол Вагнер, пастор Гендель, свинокол Гауф, верзила Дюрер, парторг Гофман, Бёлль-без усов, главный редактор газеты «Wolga Kurier» Вундт. Главный герой – шувльмейстер Бах наделен острым чувством культуры и фольклора, творцом которого он становится в новых, советских обстоятельствах, когда по требованию идейного Гофмана приходится заменять символ высокого здания – Кёльнский собор на Кремлёвскую башню, опускать (как непатриотичные) упоминания Рейна и Швабии.

Ярко и вещно описывая жизнь немецкой колонии, Яхина обращается к фольклору ещё и как к этическому источнику. Полярность и четкость народного сознания содержит высшие нравственные оценки. Писательница хорошо представляет сложность, порой несправедливость и случайность истории. Но доминирует в романе ясность взгляда, вера в главенство добра, любви, человечности – этот золотой запас человечества, который остаётся незыблемым в романе, как в жанре волшебной сказки, как в истории.

В статье рассматривается использование главным героем учителем Бахом немецкого классического фольклора как способа создания национальной идентичности в 20-х годах XX века. Осознание инаковости, отличия от основных народов империи – это способ сохранить своё национальное своеобразие. Герой и его соседи живут исторически в эмиграции в России. Однако они не являются объектом колонизации со стороны Империи, являются устойчивой малой группой, представляющей великую культуру, а не малый народ, колонизируемым народом империи. Обратившись к описанию быта поволжских немцев Яхина предлагает читателю задуматься о силе культурной динамики и новых обстоятельствах, в которых необходимо выживать нетитульным нациям, путях развития сюжетов фольклора, который используется писательницей в трёх ипостасях. Яхина представляет стадиальность существования фольклора – в период его зарождения, инкорпорированности литературой и наконец, широким проявлением мифологического сознания.

Список литературы

1. Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 121–149.
2. Аверинцев С.С. Неоплатонизм перед лицом Платоновой критики мифопоэтического мышления // Аверинцев С.С. Образ античности. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 150–164.
3. Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в шести томах. М.: Худ. лит. 1949. Т 3. 317 с.

TRANSFORMATION OF THE CLASSIC GERMAN FOLKLORE IN GUZEL YAHINA'S NOVEL "MY CHILDREN"

I.L. Bagration-Mukhraneli

This section is aimed to investigate the classic German folklore as the original means of describing the national identity at Guzel Yahina's novel "My Children". Folklore is represented as dynamic creative source. Writer shows as it exists in Volga Germans settlements on three levels. The first one is the level of the spontaneity people's life reflection – beginning of the fairy tails, proverbs in dialect at the reserved colony Gnadental'. The second level means the incorporation of it in culture and making the new folklore in "hoch Deutch" language. The principal hero schoolmaster Bach and partorg Hofman possess this classic language. The third level belongs to the author and describes his mythological consciousness. It represents as historical funny stories about Catherine the Great, Lenin, Hitler, Stalin. Folklore is described through history. Novel's style is formed by the Novalis' concepts of translations.

Keywords: folklore, national identity, imagology, mythological consciousness, novel, Yahina, ethnic culture.

4.11. ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ Н.В. КОЛЯДЫ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ДРАМАТУРГА

© *Е.И. Канарская*

Целью раздела является выявление идейно-эстетического значения драматических волшебных сказок в творчестве современного автора Н.В. Коляды, а также установление способов и средств включения сказок в единый корпус пьес драматурга. В процессе исследования были применены описательный, сравнительно-сопоставительный и системный методы, использованы отдельные приемы структурного и мифопоэтического анализа художественного произведения. Автор приходит к выводу, что, сохраняя «память жанра», волшебные сказки Коляды основываются на аксиологически ориентированной интерпретации действительности, на вере в действенную силу нравственного закона, преобразующего хаос действительности в космос. С этой точки зрения мир сказок выступает по отношению к условной реальности других произведений Коляды как идеальный иномир, участ-

вующий в формировании биполярной модели организации художественной системы драматурга.

Ключевые слова: Николай Коляда, современная драматургия, драматическая сказка, двоемирие, бинаризм.

Специфика литературной сказки, существующей на пересечении многовековой народной традиции и индивидуально-авторского художественного метода, фольклорной «фантастической картины мира» и «игрового начала» [1, с. 7], условности, с помощью которой архетипические образы и мотивы получают новую интерпретацию, обеспечивает неизменную востребованность данной жанровой формы.

Обращаясь к волшебнo-сказочному фольклору как к своему «прочному фундаменту» [2, с. 76], литературная сказка сохраняет «память жанра», которую М.Н. Липовецкий интерпретирует как принятие «аксиологически ориентированного типа концепции действительности, сложившегося в народной волшебной сказке», в качестве «основания и структурного каркаса» [1, с. 160] мира художественного произведения. С этой точки зрения устойчивые структурные элементы волшебной сказки, выявленные В.Я. Проппом, Е.М. Мелетинским и другими исследователями, выступают как «носители» «памяти жанра», постоянные средства выражения ее содержания.

По мысли М.Н. Липовецкого, в народной волшебной сказке, а вслед за ней и в сказке литературной, универсальный нравственный закон становится единственной константой в неустойчивой фантастической действительности, уникальным средством превращения ее хаоса в космос. В связи с этим закономерно, что рост интереса к литературной сказке происходит в периоды историко-культурных кризисов, переломов, когда она «поверяет обострившиеся противоречия действительности светом первичных, фундаментальных представлений о духовной сущности человека и его месте в мире» [1, с. 150].

Особую значимость последнее положение имеет для жанра драматической литературной сказки, который отвечает духовным потребностям кризисных эпох и индивидуального «катастрофического» сознания отдельных авторов также благодаря своей родовой природе и обусловленному ей драматизму как «сознанию того, что так дальше жить нельзя, ... как ситуации выбора» [3, с. 14], как высшей степени обострения конфликта не только между героями, но и между хаосом и космосом. Кроме того, как отмечает Т.А. Екимова, благодаря особому – этическому – содержанию конфликта и «романтико-утопическому» способу его разрешения «в любую эпоху, активизирующую жанр, драматические сказки удовлетворяли по-

требность человека в романтическом идеале, укрепляли в нравственных ориентирах» [4, с. 69].

В этой связи неслучайно появление драматических сказок в творчестве современного автора Н.В. Коляды, в своих пьесах осмысляющего ситуацию социокультурного и аксиологического кризиса рубежа XX–XXI вв.

По словам Коляды, прозвучавшим в нескольких интервью, он обратился к жанру сказки, прежде всего, в коммерческих целях: «Детские сказки – очень неплохой приработок, особенно в новогодние праздники. Как говорится, пионер маленький, сопливый, но рубль в кассу несет» [5]. Однако ряд других высказываний драматурга дает основание полагать, что волшебные сказки в его творчестве имеют гораздо большее значение, обусловленное их способностью с помощью архетипических элементов художественного мира воздействовать на любого зрителя и читателя: «Кстати, сказки у нас смотрят не только дети... И причём иногда они [взрослые] приходят смотреть такие спектакли без детей» [5]. Данное предположение согласуется с общей телеологической направленностью драматургии Коляды, рассматриваемой автором как средство влияния на ценностно-эмоциональную сферу реципиента: «Должно быть смешно, ... и зритель расслабляется... Потом вдруг начинается что-то очень серьезное, а потом надо надавить сюда, где сердце, чтобы он заплакал» [6].

Исследуя литературную сказку, Е.Ф. Гилёва отмечает, что, будучи неразрывно связанным с фольклорной традицией, данный жанр, тем не менее, отличается «подробной разработкой характеров», «разветвленным сюжетом», выраженным дидактизмом, связанным с присутствием в тексте «авторской индивидуальности» [7, с. 8–10]. Драматическая сказка, кроме того, требует адаптации сказочного хронотопа к условиям сценического представления, отбора наиболее значимых эпизодов и их организации по «монтажному» принципу, замены повествования диалогами и ремарками, трансформации системы персонажей [7, с. 12–13]. Все названные общие особенности находят отражение в волшебных сказках Н.В. Коляды, где, наполняясь индивидуально-авторским содержанием, они становятся средствами воплощения инвариантной эстетико-мировоззренческой концепции драматурга, а сказки, следовательно, – частью его творчества как единого корпуса пьес.

При этом сами сказки Коляды также образуют художественное единство, условный цикл, каждая часть которого отражает свойства целого. В настоящем исследовании мы рассмотрим пять сказок («Морозко», «Финист Ясный Сокол», «Крошечка-Хаврошечка», «Гуси-лебеди», «Царевна-лягушка»), основанных на произведениях русского фольклора и в связи с этим дающих наиболее полное представление о способах и задачах

синтеза народной волшеббно-сказочной традиции, особенностей драматической литературной сказки и индивидуально-авторской идейно-эстетической концепции в «сказочном» творчестве Н.В. Коляды.

Следует заметить, что Коляда, как правило, существенно не меняет ни сюжетную, ни образную основу народных сказок, актуализируя «уже знакомые сюжеты и образы, которые... позволяют многое не объяснять, апеллируя к читательскому опыту» [8, с. 125]. Благодаря этому каждое изменение претекста становится особенно заметным и воспринимается как значимое.

Прежде всего, во всех рассматриваемых сказках Коляда сохраняет мотив испытания, который, как показал В.Я. Пропп, является фундаментальным элементом народной волшебной сказки, восходящим к обряду инициации [9, с. 308]. В «Крошечке-Хаврошечке» автор даже усложняет испытание героини, добавляя сюжетную линию «изгнания падчерицы» из сказки «Баба-Яга». Справляясь с испытанием благодаря своим нравственным качествам, герой преодолевает зло (но, как правило, не уничтожает его носителей, что согласуется с гуманистической традицией литературной сказки) и в финале обретает желаемое, в связи с чем звучит афористичная «мораль» («Добрым людям всегда за их послушание, ласку, терпение приходит счастье» [10, с. 344]).

Вместе с тем, центральный сюжет об испытании, обеспечивающий необходимые увлекательность и дидактизм изображаемого, окружен менее очевидными мотивами, смысловая нагрузка которых выходит за границы первичного восприятия.

В первую очередь, для всех названных сказок существенным является мотив недостающей (необретенной или потерянной) любви как высшей ценности, который коррелирует с мотивом еще не созданной или распавшейся (временно или навсегда) семьи.

Так, во всех сказках «объект поиска» или желанная награда главного героя – любимый человек, действительный или будущий член семьи (жена, брат, возлюбленный), разлученный с героем («Морозко», «Финист Ясный Сокол», «Гуси-лебеди», «Царевна-лягушка») или еще не встретившийся с ним («Крошечка-Хаврошечка»). Кроме того, в сказках «Морозко», «Крошечка-Хаврошечка» вынужденное одиночество героини усугубляется разрушением семьи ее родителей и последующим сиротством, отягощенным жестокостью новых опекунов.

Автор постулирует не только абстрактную ценность, но и действенную силу любви: «Ненависть в сердце надо переломить, ведь выстроить, доброе сделать может только любовь!» [10, с. 350]. Любовь помогает героям преодолеть все трудности, и даже смерть не является для нее препятстви-

ем: так, в «Морозко» умершая мать Настеньки незримо присутствует в жизни дочери, своим пением отгоняя от нее врагов и предвещая появление Морозко («И слышу как будто голос матушки, когда он мне пела колыбельную...») [10, с. 342]).

При этом чувствуют одиночество и стремятся обрести любовь не только «положительные», но и «отрицательные» персонажи: так, распространенная сюжеты претекстов, Коляда вводит дополнительный мотив поиска возлюбленного в сказки «Морозко» и «Крошечка-Хаврошечка», где невестами мечтают стать «злые сестры». Аналогичным образом, сожалеют о своем одиночестве и об отсутствии любви фантастические персонажи, сказочная «нечисть»: Баба-Яга, Кикимора, Водяной («Есть у людей отец и мать, братья и сестры. А у водяного, бедного, никого нет!» [11, с. 390]).

Безусловно, формы репрезентации внутреннего состояния разных групп действующих лиц неодинаковы: если центральные персонажи в выражении своих чувств серьезны и не вызывают никакой авторской иронии («Заплакал Иван безутешно» [12, с. 492]), то переживания героев-антагонистов и фантастических существ, в соответствии с общей тенденцией их комического изображения в современной драматической сказке и в рамках карнавальной поэтики пьес Н.В. Коляды, очевидно травестируются. Яркой иллюстрацией обозначенного различия служат стилистически контрастные песни, исполняемые Хаврошечкой и ее сестрой:

«КРОШЕЧКА-ХАВРОШЕЧКА (поёт).

«Трава-мурава не колышется,

Черная туча по небу движется.

Плачу, рыдаю, всё время одна.

Горя хлебнула я в жизни сполна ...»...

«ОДНОГЛАЗКА. И не ной, не пой! Потому что неправильно ты поешь!

Не оптимистично! Вот как надо петь!

Одноглазка вскочила, запела, закричала во всю глотку:

Где же ты, мой жених одноглазый!

Почему не приходишь ко мне ни разу?!

Приходи скорей! Забирай меня быстрее!

Я к тебе побежать никак не могу!

Потому что я сижу на лугу!

Поднимаю ногу!

Не ногу, а ногу!

Всё равно не могу!

Мой любимый Одноглазик!

Ну, приходи ко мне хоть разик!» [13, с. 453; 454]

Тем не менее, несмотря на столь явное различие в изображении чувств отдельных персонажей, необходимо констатировать всеобщность стремления к любви и к созданию семьи, характерную для всех рассматриваемых волшебных сказок Коляды. Данная конститутивная особенность согласуется как с аксиологической моделью народной волшебной сказки, в которой семья служит средством преобразования хаоса в космос [1, с. 141], так и с инвариантной моделью мира «несказочных» произведений драматурга, в которой Любовь, соединяемая с высшим нравственным идеалом, равным образом желанна и недоступна для большинства персонажей, обреченных на существование в состоянии «онтологического хаоса».

В отличие от «несказочных» пьес Коляды, в сказках обретение центральными персонажами любви является обязательным сюжетным элементом. Данное обстоятельство говорит об идеализации «волшебного» мира сказок и его противопоставленности созданной драматургом «условной реальности».

В данном контексте интересен мотив судьбы, который появляется в пьесах «Морозко», «Царевна-лягушка», «Финист Ясный сокол». В них судьба рассматривается действующими лицами как сила, побеждающая хаос, распоряжающаяся их жизнями и ведущая их к счастью, – так, на вопрос Марьюшки о добровольности заключения брака с чародейкой Финист отвечает: «Воля моя была, да судьбы и любви не было» [11, с. 396]. В равной мере мотив судьбы характерен и для «несказочных» произведений драматурга, однако в них судьба интерпретируется противоположным образом: как рок, слепая и беспощадная стихия, вынуждающая героев существовать в условиях аксиологической пустоты и бессмысленности бытия. Следовательно, и в этом аспекте «реальность» и «сказка» соотносятся как «страшный мир» и светлый иномир, образуя условную биполярную модель.

При этом мир самой сказки также организован дуалистически: Коляда не только сохраняет традиционную антитезу добра и зла, но и дополняет сценическое и внесценическое действие некоторыми новыми эпизодами, свидетельствующими о проявлении персонажами доброты или жестокости (так, в «Морозко» Мачеха и Акулина, рассказывая о ярмарке, вспоминают, как смеялись над побитым медведем и как толкнули в снег старую нищенку). В этой связи значимым характерологическим маркером становится отношение к животным и к природе в целом (что свойственно и «несказочным» пьесам Коляды): например, доброе отношение Хаврошечки к Буренке противопоставляет героиню Мачехе и трем ее дочерям; в «Царевне-лягушке» Отец говорит об Иване, что он «в поле... ходит, с цветочками разговаривает» [12, с. 483], – факт, в мире сказок Коляды свидетельству-

ющий о доброте героя, впоследствии позволившей ему обрести помощников-животных.

Очевидный дуализм добра и зла и неизменная победа добра в их конфликте очень важны для творчества драматурга не только как эффективное средство формирования аксиологических установок зрителей и читателей, но и как идеальная модель, к которой интуитивно стремятся отдельные герои его «несказочных» пьес, сохраняющие представления о нравственности и гуманизме.

Бинаризм как мирообразующий принцип пронизывает все сказки Коляды, определяя их внутренний строй: в частности, организуя сюжет и систему образов, драматург отказывается от триадиности в пользу дуализма, обеспечивающего компактность действия и напряженность конфликта (например, в «Царевне-лягушке» у Ивана только один брат, характерологически противопоставленный ему; в той же сказке Отец предлагает невесткам выполнить только два испытания, что позволяет ускорить сценическое действие, и т.д.).

Двоение реальности и одновременно связь сказок с другими пьесами Коляды обеспечиваются также благодаря устойчивым для творчества драматурга символическим образам, одни из которых имеют «светлую» семантику (например, слезы как символ очищения и радости в «Морозко» и в «Царевне-лягушке»), а другие – «темную», связанную со злым, враждебным началом (тьма, скрывающая «нечисть», в «Морозко», непрекращающееся поглощение пищи, сопровождающееся смехом, в «Морозко» и в «Крошечке-Хаврошечке»).

Из всех рассмотренных произведений в наибольшей степени насыщена символами сказка «Гуси-лебеди», отличающаяся от остальных и по составу героев, и по содержанию завязки, и по строению сюжета. В частности, в первой сцене автор изображает счастливую, любящую семью, детализируя взаимные отношения и чувства родителей и детей; далее гармония семейного «микrokосма» разрушается хаотическим началом, персонифицированным в образе черных гусей-лебедей и очевидно связанным со смертью (в данном случае Коляда не отказывается от мифологической семантики претекста: по словам Батюшки, гуси-лебеди уносят детей в «Царство Смерти» [14, с. 469]). В этом произведении Коляда в полной мере использует потенциал зрелищности, заложенный в драматической сказке: каждый «испытатель», встречающийся Аленушке, исполняет собственную песню, заимствованную из другого источника, что, с одной стороны, придает пьесе интертекстуальный характер, а с другой, – включает в ее ткань символические смыслы. Особенного внимания заслуживает песня, исполняемая Молочной рекой и явно коррелирующая с традиционной мортальной се-

мантикой этого образа («...По реке струится прах На рассвете!... По реке ходил монах! Увязает ...» [14, с. 474]). Возвращая Иванушку, Аленушка восстанавливает разрушенный космос, который, как уже было показано, в мире пьес Коляды основан на Любви («Где любовь, тут и Бог» [14, с. 480]).

Наконец, дуалистическая организация мира художественного произведения, борьба космоса и хаоса, как и характерные особенности поэтики Коляды, находят отражение в речевой организации его сказок. В частности, «положительные» и «отрицательные» персонажи наделяются разными речевыми характеристиками: тогда как в первом случае речь героев стилистически нейтральна и, как правило, нормативна («Где же батюшка запропастился? Утром уехали с матушкой и сестрицей в город...» [10, с. 330]), во втором – насыщена просторечием и словами с выраженным коннотативным значением («кулёма», «лентяюга», «кумырдышка» [10, с. 332]), что согласуется с карнавальностью поэтики драматурга. Кроме того, если «положительные» герои используют в речи пословицы и поговорки, отличающиеся глубоким содержанием и заключающие в себе подлинную народную мудрость («Пастух рад лету, пчела – цвету, а сирота – привету» [10, с. 336]), то «отрицательные» – фразеологические единицы, которые имеют скорее комическое, чем дидактическое назначение («Вот ведь парочка – гусь да гагарочка! Баран да ярочка!»; «Ходит и ходит, как саврас без узды» [10, с. 332]).

Подводя итог, необходимо отметить, что обращение Н.В. Коляды к жанру драматической литературной сказки можно рассматривать как следствие осмысления драматургом кризисных процессов, происходящих в обществе на рубеже веков. Следуя фольклорной традиции, Коляда строит мир своих волшебных сказок на основе гуманистических аксиологических установок, предопределяющих дуализм добра и зла и безусловное торжество добра, обретение героями желанной любви, победу космоса над хаосом.

Однако сопоставление сказок и «несказочных» пьес драматурга показывает, что по отношению к условной реальности мир сказки выступает идеальным иномиром, который играет роль источника высших нравственных ориентиров и в то же время – укрытия от хаоса, царящего в действительности.

При этом «сказочные» и «несказочные» пьесы сообщаются между собой. В частности, по выражению Е.Ю. Лазаревой, в произведениях драматурга можно выделить «полюс «чернухи» и полюс сказки» [15, с. 65] – в буквальном смысле данная стратегия реализуется в пьесе со значимым названием «Сказка о мертвой царевне», где сказочный образ становится для героини альтернативой окружающей ее нравственной пустоте, источ-

ником знания о высшем духовном начале. С другой стороны, в сказке «Царевна-лягушка» реплика Бабы-Яги отсылает читателя к иной реальности, внеположенной данному тексту: «Редко, редко люди нынче любят друг друга. Все в ненависти, все враздобрь, всё не парами» [12, с. 495].

Вместе с тем, мир волшебной сказки становится высшим иномиром не только для условной реальности других пьес Коляды, но и для подлинной реальности зрителя и читателя: общаясь с ними с помощью архетипических сказочных образов, в которых воплощена его индивидуальная эстетико-мировоззренческая концепция, драматург раскрывает универсальные нравственные законы, в переломные эпохи ставящиеся под сомнение. Вероятно, этическая и художественная целесообразность такой формы взаимодействия с реципиентом обуславливает внимание к жанру сказки со стороны как самого Н.В. Коляды, так и его учеников, в творчестве которых конститутивные особенности сказок драматурга находят свое развитие.

Список литературы

1. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1992. 184 с.
2. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 76–90.
3. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие: В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2003. 688 с.
4. Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Вестник Челябинского государственного университета. 1997. № 2. С. 64–70.
5. Коляда Н. «Мой театр – секта счастливых людей» (интервью Е. Коноваловой с Н.В. Колядой) // Интернет-газета «Newslab.ru». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://newslab.ru/article/294393> (дата обращения 20.11.2009).
6. Коляда Н. «У нас принцип простой: сегодня ты играешь Гамлета, а завтра – роль в “Мойдодыре”» (интервью Д. Лисина с Н.В. Колядой) // Николай Коляда: официальный сайт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/interview/2010/04/nikolay-kolyada-u-nas-printsip-prostoy-segodnya-tyi-igraesh-gamleta-zavtra-rol-v-moydodyre/> (дата обращения 04.04.2010).
7. Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970–2000 гг.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2011. 28 с.
8. Пономарева Е.В. Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 121–126.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
10. Коляда Н.В. Морозко // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2017. С. 330–350.

11. Коляда Н.В. Финист Ясный Сокол // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2017. С. 379–397.
12. Коляда Н.В. Царевна-лягушка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2017. С. 481–497.
13. Коляда Н.В. Крошечка-Хаврошечка // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2017. С. 453–467.
14. Коляда Н.В. Гуси-лебеди // Коляда Н.В. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Екатеринбург: Каменск-Уральская типография, 2017. С. 468–480.
15. Лазарева Е.Ю. Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 63–66.

N.V. KOLYADA'S FAIRY TALES WITHIN THE FRAMEWORK OF HIS WORKS

E.I. Kanarskaya

The article is aimed at searching for the ideological and aesthetic value of the dramatic fairy tales within the framework of works by the modern writer N.V. Kolyada and also at discovering the ways and means of including the fairy tales in dramatist's entire corpus of writings. In the course of the research the descriptive, comparative and systematic research methods as well as certain procedures of the structural and mythopoetic analysis of a literary work are used. The author comes to the conclusion that, holding "the memory of genre", fairy tales by Kolyada are built on the axiologically-based interpretation of the reality, on the faith in the effective force of the ethical canon transforming the chaos of reality into the cosmos. From this point of view in relation to the conventional reality of other works by Kolyada the world of his fairy tales represents an ideal alter-world participating in creating the bipolar model of organization of dramatist's literary system.

Keywords: Nikolai Kolyada, modern dramatic art, dramatic fairy tale, double-world, binarism.

4.12. LANGUAGE SCHOOL И ПОЭЗИЯ НИКИ СКАНДИАКИ: ВЛИЯНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ

© А.А. Родионова

В работе рассматриваются аспекты влияния американского авангардного направления Language poetry на поэзию Ники Скандиаки, русскоязычного автора 2000-х годов XXI века. Ее поэтика сопоставляется с поэтикой двух американских авторов Лесли Скалапино (Leslie Scalapino) и Роберта Гренье (Robert Grenier) для выявления специфики рецепции опыта Language school русскоязычной поэзией начала XXI века. В разделе опре-

деляется ряд общих черт Language school и поэтической практики Ники Скандиаки, например, работа с проблемой субъекта поэтического текста, вопросами референциальности и статуса поэтического высказывания. Однако оказываются обнаруженными также различия в расстановке акцентов между проблематизацией субъекта поэтического текста и процессуальностью письма как такового.

Ключевые слова: Language school, Ника Скандиака, субъект поэтического текста, референциальность, когнитивный поворот в поэзии, Leslie Scalapino, Robert Grenier.

Language school или Language poetry – это термин, обозначающий тенденцию в американской авангардной поэзии XX века. Термин дан по названию журнала “L=A=N=G=U=A=G=E”, к которому была причастна значительная часть авторов этого направления. Его примерное появление можно отсчитывать с начала 70-х гг. прошлого века. Авторы, работающих в русле этой тенденции, объединяет не только лингвоцентризм (на который вполне справедливо указывает название), но и ряд общих вопросов, соотносящихся с идеями, актуальными для того периода в развитии культуры в целом и литературы в частности. Процесс разрешения этих вопросов осуществлялся поэтами с помощью активного использования возможностей и границ языка. В их текстах проблематизируется отношение языка и поэтического текста, знака и референта, статус поэтического высказывания.

В случае проблематики знака и референта в языке и их выражения в поэтическом тексте Language school опирается на аналитическую философию языка, в т. ч. на идеи Людвига Витгенштейна. Текст часто рассматривается как площадка для рефлексии конфликта выражаемого и невыражаемого языковыми средствами. Также для Language school характерна политическая проблематика, которая также основывается на языковом выражении определенной позиции: поэзия для ряда авторов Language school должна действовать, но не агитируя и призывая к активизму, а постоянно пересматривая основы создания высказываний, перепроверя константы формирования речевой идентичности. Близок к этому ракурсу также вопрос о статусе субъекта поэтического текста. Определение себя через речь оказывается не побочным нерелевантным результатом говорения, а тем, что должно быть критически осмыслено. Отчасти поэтому многие авторы пытаются уйти от явной экспликации субъекта в тексте. Однако на это повлияла и постмодернистская концепция о смерти автора, выраженная впервые Роланом Бартом и отразившаяся во многих литературных практиках последующего времени. Для Language school в целом оказыва-

ются существенными процессы, происходившие во взглядах на литературу в то время: например, теоретические разработки «Новой критики», методология «медленного чтения», не учитывающая биографию автора и историко-социальный контекст произведения для его понимания. Не менее важны для этого направления последствия когнитивной революции середины века, когда во многих областях знания повысился интерес к познавательным процессам человека. Для авторов Language school становятся предельно существенны ментальные процессы, которые совершает читатель при взаимодействии с текстом. Неудивительно, что в рамках этого поэтического направления происходит реактуализация феноменологических подходов как к письму, так и к читательскому восприятию.

Подобные процессы можно заметить и в русскоязычной поэзии XX–XXI века. Здесь необходимо отметить, что Language school имеет определенную связь с этой поэзией, реализующуюся на нескольких уровнях. С одной стороны, в 70–80-е гг. происходило их параллельное развитие, иногда перемежающееся личными встречами. Так было с поэтами Московского концептуализма, метареалистами, Аркадием Драгомощенко. Позже, в 2000-е гг. Language school оказалась по отношению к молодым русскоязычным поэтам уже в качестве предшественника, имеющего определенное и довольно ощутимое влияние. При этом знакомство с Language school у новых авторов начала XXI века осуществлялось с учетом русскоязычной поэзии XX века, открывшейся во всей полноте после социо-политических процессов конца века.

Один из авторов 2000-х гг., учитывающих опыт Language school при создании своих текстов – Ника Скандиака (р. 1978). Она пишет на русском языке, родилась в Москве, но жила в Великобритании, сейчас находится в США. Автор крайне ограниченно проявляется в публичном пространстве и не дает обширных сведений о своей биографии. Сейчас тексты Скандиаки присутствуют в современном поэтическом поле наравне с текстами других ярких авторов поколения 1990–2000-х гг. Следы диалога с письмом Скандиаки можно обнаружить у многих. В ее текстах реализуются стратегии, плодотворные для рефлексии способов производства поэтического текста и вариантов его репрезентации. Письмо Ники Скандиаки фокусирует в себе такие свойства текста, которые оказываются актуальными и доступными для дальнейшего переосмысления в современной поэтической ситуации. Для ее текстов характерна дискретность, разделённость на независимые элементы, неконвенциональное использование символов и знаков препинания для отделения таких элементов. Характерная черта ее поэтики – сомнение в уместности и завершенности поэтического высказывания. Текст постоянно уточняется синонимами или вариантами слов, данными в

скобках. Многие тексты выглядят принципиально незавершенными: данными как серия моностихов. Вопрос о референции соединяется в практике этого автора с проблемой выявления авторской идентичности. Часты метапоэтические обращения к теме создания текста. Например,

*«написавший этот мед ходить не может
да вот же ходит» [2],*

*«от торопливых крыши
заразился, конечно, вещами
и осуществляется
какой-то аналог поэзии» [2].*

В целом между этими текстами и текстами авторов Language school есть очевидные соответствия – проблематизация статуса поэтического высказывания, устранение субъекта, работа с читательскими ожиданиями и когнитивными паттернами восприятия. Однако стоит уточнить принципы сближения и отдаления, для этого остановимся на двух авторах, чья практика имеет непосредственное соотношение с самыми заметными чертами поэзии Ники Скандиаки – уточнением высказывания и делением текста на минималистические фрагменты.

Первый из рассматриваемых нами авторов – Лесли Скалапино (Leslie Scalapino, 1944–2010). У этого автора сомнение в поэтическом высказывании осуществляется через отрицание утверждения. Как об этом пишет исследователь ее поэзии Джейсон Лагапа [1] в работе «Что-то из ничего: дисонтологическая поэзия Лесли Скалапино» (Jason Lagapa “Something from Nothing: The Disontological Poetics of Leslie Scalapino”), в ее текстах «предложения сначала обдумываются, но затем опровергаются», возникает «эффект симультанных связей» [1, р. 39], происходит «нарушение линейного времени через возвратно-поступательное движение, которое реализуется через серийный процесс отрицания уже утвержденного» [1, р. 40]. Исследователь отмечает связь поэтики Скалапино с буддистскими практиками [1, р. 34], связанными с наблюдением сознания. Другой исследователь, Джозеф Конте (Joseph Conte) указывает, что у Скалапино «каждая фраза или оговорка, связанная в паратаксической манере с серийностью, существует как свободно плавающая частица» [1, р. 40]. Как справедливо обобщает Лагапа, «письмо Скалапино иллюстрирует, как знание производится через серийный процесс отрицания и противоречия» [1, р. 40] под влиянием дзен-буддистских практик работы с сознанием, которые становятся импульсом для устранения субъекта в этих текстах. Скалапино ис-

пользует серийность, чтобы раскрыть ментальный процесс отрицания, обновляющийся сам на себе так, что каждый элемент проходит постепенное и непрерывное уточнение.

Для текстов Скандиаки также характерна демонстрация процессуальности текста, который осуществляется через уточнение, и открытый подбор нужного слова. Однако в этих текстах почти нет апофатических описаний и «отмены» высказывания. Паратаксическая манера, свойственная Скалапино, оказывается пересмотрена Скандиакой. Если паратаксис пытается объединить в симультанности явления, которые выглядят как части целого, то Скандиака, которая в таких текстах отказывается от формальной апелляции к целому, использует фрагменты, более независимые друг от друга и не тяготеющие к объединению в целое, такие, которые создают иллюзию не одного текста, но множества отдельных текстов с затемненной генеалогией взаимных соотношений. Для определения этого свойства текстов Скандиаки мы используем термин «дискретность». Дискретность представляет более радикальную работу с отделением фрагментов текста, чем понятие серийности у Скалапино, использованное исследователями ее поэтики. Также авторов объединяет слабо артикулированное, но улавливаемое ироническое отношение к высказываниям, которые одновременно существуют и не существуют (у Скалапино) и проговариваются и не проговариваются (у Скандиаки). На этом фоне концепт отделения, важный для Скалапино [1, р. 41] и проявляющийся особенно твердо на почве работы с бессубъектным высказыванием, реализуется как свойство всего, обозреваемого в этих текстах. Эффект отделения – это след наблюдателя, артефакт субъекта, который мы можем вычлениить из текста. Текст в этом случае представляет собой обнажение работы воображения, которая заменяет собой субъект как связующий элемент.

Кажется перспективным предположить, что в этом случае различный по насыщенности опыт чтения предыдущих авторов наложил отпечаток на способ выражения проблемы языка. Для Скалапино, как и для многих представителей *Language school*, это Гертруда Стайн с ее опытом кубистического описания предметов, чей «словесный портрет» никогда не соответствует им самим. Для Скандиаки – это опыт предыдущего чтения и, в том числе, минимализма в поэзии. В этом случае конвенции языка и соотношения знаков и референтов пересматриваются путем сокращения знаков и увеличением потенциально референциальных отношений.

Однако минималистические тенденции были усвоены текстами Скандиаки не только через русскоязычный контекст. Здесь важно упомянуть второго участника нашей попытки сопоставления – Роберта Гренье (*Robert Grenier*, р. 1941). Это еще один поэт, традиционно ассоциируемый с Lan-

guage school, на ранних этапах своей деятельности находившийся под влиянием минимализма Роберта Крили. Позже он стал уделять больше внимания комбинированным работам, соединяющих вербальное и визуальное [3]. В качестве примера можно привести пьесу “Sentences” (1978), сделанную из 500 карточек, каждая содержит несколько напечатанных слов или фраз, случайность сбора которых определяет итоговый текст, с которым знакомится воспринимающий. В других работах Гренье также работает с конвенциями чтения и внимания. Например, сборник “Series” 1967–1971 (1978) включает в себя секция нумерованных страниц, а “A Day at the Beach” (1984) нумерован непоследовательно. Как пишет об этой практике Джеймс Ди Салливан (James D. Sullivan), «Абстрактная нумерация, растянутая по всей книге без оглядки на содержание, представляет пространство для поэмы, которая обретается между числовыми последовательностями» [3]. В случае этих текстов мы каждый раз наблюдаем только фрагменты реальности, которые заставляют нас домысливать все остальное. Эти тексты построены в большей степени на работе воображения читателя. Однако эти практики смещения медиумов были только продолжением его текстуальных экспериментов с читательским горизонтом ожидания, который характерен для его минималистских работ, например, таких, которые представлены в книге “Oakland” (1980), где распределение фрагментов текста по странице стирает границу между заголовком и телом текста, сплавляя всю книгу в цельный объект-партитуру. При этом происходит обострение читательского восприятия, организованного рассредоточенным и как бы случайным распределением текста по странице, которые в итоге позволяет собрать ряд элементов текста в целую книгу.

У Скандиаки мы наблюдаем сходное отношение к случайности сбора текста. Тексты-монотихи, всегда недостаточные для полноценного функционирования из-за своей серийности и вариативной повторяемости, собираются при чтении в ряд указаний. Однако они несмотря на то, что отсылают к понятию фрагмента в романтизме, не тождественны ему, так как не апеллируют к конкретной целостности. Как пишет В. Жирмундский, «композиционная форма “отрывка” позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном» [4, с. 119-120]. Здесь же нет указания на сюжет, жанр, есть только мерцающая апелляция к определенному дискурсу модернистского и романтического письма. Эта модель организация выхода текста во вне характерна для 2000-х гг., так как после бурного расцвета поэтической интертекстуальности 1990-х на смену пришло то, что лингвист и исследователь текста В.Е. Чернявская называет интердискурсивностью [5], то есть от-

ссылкой внутри текста к определенному типу дискурса, а не к конкретному тексту.

Письмо Скандиаки объединяет различные стратегии проблематизации референциальных отношений, свойственных Language school. Требуя концентрации внимания от читателя, чутко взаимодействуя с читательским ожиданием и работой читательского воображения, она также выносит в сам текст вербальное выражение метапозиции автора и ментальных процедур, соответствующих этапам создания текста, т. е. работы уже не только читательского, но и авторского воображения. Таким образом, в поэтической практике Ники Скандиаки проявляет себя проблематика, близкая американской поэзии Language school, но при этом для ее текстов оказывается значимым другой опыт существования в перенасыщенной информационной цифровой среде, характерный для начала XXI и поднимающий вопросы идентификации личности и анонимности высказывания. Этот опыт трансформирует практики работы с читательским ожиданием и выражением субъекта в тексте. Проблема референциальности, свойственная для практик письма в XX веке, в Language school реализуется в большей степени через проблематизацию процессуальности письма. У Скандиаки мы видим чуть более выраженный акцент на проблеме пишущего субъекта, что распространяется также на авторскую стратегию презентации в публичном пространстве.

Список литературы

1. Lagapa J. Something from Nothing: The Disontological Poetics of Leslie Scalapino // University of Wisconsin Press. Contemporary Literature. Vol. 47. No. 1 (Spring, 2006). Pp. 30–61.
2. Скандиака Н. Руины моря // TextOnly: сетевой журн. 2006. № 15. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://textonly.ru/self/?issue=15&article=5708> (дата обращения: 31.10.2018).
3. Poetry Foundation: электронный ресурс // Robert Grenier. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-grenier> (дата обращения: 31.10.2018).
4. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин // Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. 1978. С. 319–320.
5. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.

LANGUAGE SCHOOL AND THE POETRY OF NIKA SKANDIAKA: INFLUENCE AND TRANSFORMATION

A.A. Rodionova

The article presents a picture of influence of American avant-garde Language school on poetry of Russian-language poet Nika Skandiaka. Her poetics is compared with poetics of Leslie Scalapino and Robert Grenier in case of detection Language school experience in its reception of contemporary Russian-language poetry. The article represents common characteristics of Language poetry and poetry of Nika Skandiaka. For example, operations with poetic subject problem, reference, status of poetic utterance. Also, the article demonstrates differences in emphasizing the subject problem and processuality of writing.

Keywords: Language school, Nika Skandiaka, subject in poetry, reference, the cognitive turn in poetry, Leslie Scalapino, Robert Grenier.

4.13. ФАНТАЗИИ НА ТЕМЫ ПОСТСОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

© Э.Э. Новинский

Предметом анализа в разделе стали три произведения современных авторов: повесть А. Лукьянова «Спаситель Петрограда» и романы Е. Чижова «Перевод с подстрочника» и М. Елизарова «Библиотекарь», – которые рассматриваются с точки зрения того, как в них осмысливается постсоветская история. Выявлены три жанровые стратегии, которые используются при ее моделировании: создание гротесковой, мистической реальности и альтернативной истории. В статье показано, что фантазии на темы постсоветской истории обусловлены поиском возможных путей консервации, реставрации прошлого, стремлением к стабильности и мечтой о поступательности исторического процесса. Во всех произведениях особую роль играет мотив фиктивности власти. Большое место в структуре произведений имеют отсылки к известным литературным произведениям: образный и сюжетный план «Спасителя Петрограда» ориентирован на сказку К.И. Чуковского «Крокодил», в романах Е. Чижова и М. Елизарова особое значение имеют эпиграфы – цитаты из О. Мандельштама и А. Платонова. Авторы обращаются к теме власти слова, теме творчества и образу книги.

Ключевые слова: постсоветская история, альтернативная история, гротесковый роман, «Перевод с подстрочника» Е. Чижова, «Спаситель Петрограда» А. Лукьянова, «Библиотекарь» М. Елизарова.

1991 год стал рубежом мировой истории. Разрушился СССР и на его месте возникло 15 новых государств. Данное событие развеяло миф про «15 республик – 15 сестер» и имело глобальные последствия, так как не

просто была переkreена политическая карта мира – случился «конец истории», как это назвал Фукуяма [1, с. 134–148].

Процесс распада страны сопровождался переосмыслением и, как следствие, переписыванием ее истории. В бывших союзных республиках возникали свои обновленные учебники истории, зачастую спонсируемые зарубежными фондами. В них иную интерпретацию получали многовековые контакты с Россией, а советский период трактовался как оккупация. Безусловно, новейшая история и тема распада страны получили художественное осмысление в творчестве современных российских писателей. В том числе они начали фантазировать на темы постсоветской истории. В центре нашего внимания будут три произведения: повесть А. Лукьянова «Спаситель Петрограда» (была опубликована в журнале «Звезда» в 2003 году), романы М. Елизарова «Библиотекарь» (завершен в 2007 г., в 2008 году получил премию «Русский Букер») и Е. Чижова «Перевод с подстрочника» (2013). Каждая из книг по-своему переосмыляет постсоветскую эпоху, по-разному выстраивая границы реальности. В этом плане произведения Чижова и Лукьянова диаметрально противоположны: у первого мы видим художественную действительность, которая не переходит границы реальности, а только гипертрофирует ее. Коштырбастан, безусловно, собирательный образ страны в Средней Азии, но доминируют в ней туркменские реалии: это и золотая статуя Туркменбаши, и его поэма «Рухнама», в которой «Ниязов мистифицирует не только национальное прошлое, но и свою собственную жизнь» [2, с. 260], и монументальная копия этой книги в столице страны, и даже такая деталь – поэму «торжественно зачитывают через громкоговоритель и транслируют на весь парк» [2, с. 241–242].

В резком контрасте с гротесковой реальностью «Перевода с подстрочника» выступают две другие книги. «Библиотекарь» представляет собой мистический роман, в котором борцы за свои убеждения объединяются в своего рода секту. В одном из своих интервью М. Елизаров так объяснил мистический элемент в своем романе: «У меня есть идея, которую я собираюсь сообщить, и, если ее представить в чистом, голом виде, она может показаться неинтересной и быть отторгнутой. Если же идею упаковать в некую оболочку (сказочно-мистическое – достаточно сладковатая субстанция), она позволяет проглотить идею в виде экшена, но внутри останется зародыш идеи. Это зачастую просто вспомогательный инструмент» [3]. Повесть «Спаситель Петрограда» написана в жанре альтернативной истории. То есть в этих произведениях события постсоветской истории показаны сквозь призму разных жанровых традиций, что и обусловило специфику их сюжета.

Несмотря на внешние различия, лейтмотив книг един – поиск стабильности. И каждый из авторов дает свой вариант сохранения, консервирования прошлого.

В повести Лукьянова «Спаситель Петрограда», которая, как было уже сказано, написана в жанре альтернативной истории, цепочка исторических событий такова: Столыпин осуществляет серию удачных реформ, Февральская революция была предотвращена, «Ленин был случайно задержан казачьим разъездом в ночь с двадцать пятого на двадцать шестое октября» [4]. В итоге Россия побеждает в Первой Мировой войне, а Вторая не происходит, так как Германия становится Берлинской губернией в составе России. К началу XXI века Российская Империя является самой могущественной мировой державой.

В своем произведении Лукьянов создаёт фантазмагорический мир, основанный на сюжете сказки К.И. Чуковского «Крокодил». В Петроград прибывает наёмный убийца – Крокодил Крокодилович Крокодил, нильский крокодил. А главный герой – Юран Возницкий – кентавр с генами Романовых. Лукьянов делает периферийными героями реальных исторических деятелей, но с альтернативной судьбой: С.М. Киров – рабочий Путиловского завода, пенсионер-долгожитель, любитель-астроном; Никита Хрущёв – архитектор, по проектам которого строили микрорайоны типовых пятиэтажек; Егоров и Кантария – оперативники, идущие по следу таинственного цареубийцы. Однако процветание России основывается на страшной тайне: на самом деле царская семья была убита ещё в 1918 году, и всё это время по личному распоряжению Столыпина этот факт тщательно скрывался, а Третье Отделение старательно разыгрывало спектакль под названием «Жизнь царской семьи». И ради сохранения тайны они готовы поставить на роль царя даже кентавра, ведь цена раскрытия тайны слишком высока. И эта мистификация ради высшего блага оставляет не у дел даже самих чудесно выживших потомков царской семьи. Однако, как в настоящей сказке, финал у произведения счастливый, и тайна раскрывается тогда, когда претендентов на российский престол становится даже слишком много. Таким образом, Лукьянов пародирует мысль о том, что стабильность России – только в сохранении монархии, так как в народе сильно упование на царя-батюшку и только мощная централизованная власть способна привести Россию к процветанию.

В «Переводе с подстрочника» Печигин приезжает в среднеазиатскую страну Коштырбастан в поисках бытовой и профессиональной стабильности: старый друг Тимур обещает работу, дом, иные блага, всё, что так трудно добыть простому поэту и переводчику в Москве с её конкуренцией в данной сфере. В Коштырбастане её просто нет, ведь переводить стихи

самого Народного Вожатого способен только великий поэт, коим и провозглашён Печигин. Движение на Восток, которое совершает герой, имеет и метафорический смысл, так как в русской литературе путешествие на Восток всегда оказывалось путешествием к себе, вглубь собственного сознания¹. Чтобы сделать перевод, Печигину необходимо понять внутренний мир президента Гулимова, а потому, приехав в страну, которая находится в самоизоляции, поэт пытается «прочитать» скрытое, утаиваемое. Через внешние – официальные – формы проявления власти понять, что по настоящему происходит в Коштырбастане. Если судить по официальной пропаганде, то вся страна знает стихи Народного Вожатого, а самого Печигина почитают в Коштырбастане как первого русского поэта. На самом деле никто не знает ни стихов Гулимова, ни того, кто такой Печигин. А в финале становится понятным, что Печигин оказался лишь пешкой в большой политической игре; он помимо своей воли был «вовлечен в чужую историю, раствор[ил]ся в ней» [6, с. 312].

Эпиграф к роману – строчка О. Мандельштама «Поэзия – это власть». Как говорит Печигин. «Чем дольше я нахожусь здесь, тем более непонятным представляется мне окружающее, а поскольку в неизвестном, как я говорил, сущность поэзии, получается, что в Коштырбастане я нахожусь в самой гуще поэзии» [7, с. 219]. А его одноклассник Тимур Касымов выявляет идеологическую подоплеку приезда Печигина: «Это был бы политически значимый выбор! Мы показали бы всему миру, что поэты уезжают из капиталистической России, где нет места поэзии, в Коштырбастан, идущий своим, особым путем... У нас поэтам и художникам не приходится, как в капстранах, угождать вкусам толпы. Напротив, они ведут ее за собой. Они не иждивенцы общества... а его элита, под руководством Народного Вожатого ведущая страну к процветанию!» [7, с. 108].

Однако этот эпиграф может восприниматься как иронический. Талантливый поэт (а стихи Гулимова гениальные, в них он славит всех тварей земных и разговаривает со звездами) оказывается не гуманистом, а тираном, он не просто владеет умами – от его прихоти зависит жизнь его подданных. Но и здесь скрывается неизменная восточная хитрость. Ведь видя настоящего Народного Вожатого, измученного болезнями, задаёшься вопросом: а управляет ли вообще он страной. Да, его слово, скорее всего, выше закона, но не является ли Народный Вожатый марионеткой в руках своего аппарата, так как читатель видит, что реальная власть манипулятора сосредоточена у Касымова и других функционеров, которые выведены за пределы повествования, но подразумеваются.

В «Библиотекаре» изображен период развала страны, когда на смену спокойному советскому времени – «застою» – приходит суровая реаль-

ность девяностых. Идеология, державшая вместе огромную страну, рухнула, и каждый человек заполняет освободившееся в его душе место по-своему. Для героев романа таким «заполнителем» выступают производственные романы некоего Громова. В романе читаем: «Биография Громова шла бок о бок с развитием социалистического Отечества» [8, с. 9]. И действительно, это простой советский человек, участвовавший в Великой Отечественной войне, а после неё начавший писать романы. Они крайне незатейливы, а потому никого не интересуют на книжной полке; для большинства это лишь очередная агитка в духе соцреализма, «словесный мусор ветерана войны» [8, с. 11]. Однако те, кто по какой-либо причине прочитал эти романы «от корки до корки», соблюдая определённые правила, открывали для себя их поистине божественную мощь: каждая из шести известных книг имела свой особый эффект воздействия на человека. Так вокруг романов Громова сформировалось крайне закрытое сообщество со строгой сектантской организацией: фактически государство в государстве. Здесь свои законы, правила. Здесь главное – идея, а человеческая жизнь не стоит ничего.

К этому роману также подходит эпитафия «Перевода с подстрочника», однако в его более расширенном виде: «Слово – это власть». Оно туманит голову советского человека, с помощью лозунгов вбивая в его сознание нужные идеи². Совет Библиотек обретает власть над простым человеком, диктует ему свою волю, так как тот готов на всё, чтобы получить свой «наркотик» – слушать идеологически выверенные, но скучные и бесталанные тексты Громова, которые пробуждают в нём хоть и фальшивые, но приятные и светлые воспоминания о советском детстве. Так автором пародийно обыгрывается идея творческой силы слова, которым «можно убить, можно спасти, можно полки за собой повести» (известные строки В. Шефнера).

И неслучайно бой с Советом ведут древние бабушки, благодаря книгам Громова обретшие вторую силу. Они ещё застали Сталина, их мировоззрение сформировано одной идеологией, а их предводительница – бывший доцент кафедры марксизма-ленинизма – в совершенстве владеет навыками управления толпой, которые усиливает еще и «Книга власти». Суровая организация её секты, система репрессий воссоздают сталинские принципы управления страной. И это не случайно. Сам Сталин появляется в книге лишь опосредованно, но именно при нём начал писать свои книги Громов. И его главная книга – «Книга Смысла» – носит название «Дума о сталинском фарфоре». В ней рассказывалось о возрождении Советской страны после Великой Отечественной войны. И символ этого – фарфоровый сервиз с ликом Вождя. Однако фарфор очень хрупок, и сервиз, выпущенный в

Книге ценой стольких усилий, «разбивается» XX съездом и осуждением культа личности. Тираж уничтожают как идеологически неправильный, но одна книга уцелела. И именно в ней заключено послание о новом хранителе России, которым и предначертано стать главному герою.

Сам же герой – символ единения славянских народов: выросший на Украине, он приехал в Россию, в небольшой городок в глубинке, где и началась его история как библиотекаря.

Автор даёт достаточно чёткую датировку происходящих событий: годы жизни Громова 1910-1981; указаны годы написания его книг, и в хрущёвское время не появилось ни одного произведения – писатель–сталинист не может простить ему XX съезд. Большинство же книг было написано в брежневское время. Косвенно можно вычислить, что три основные «читальни» начали свою деятельность на заре Перестройки в 1986 году. Невербинская битва, ознаменовавшая начало господства Совета Библиотек в громовском мире, происходит в 1995 году. События романа, связанные с Алексеем Вязнецевым, начинаются в 1999 году, а Хранителем России он становится весной 2001 года.

Финальная фраза «Библиотекаря»: «Я не умру никогда. И зеленая лампа не погаснет» – парафраз двух хрестоматийных произведений, которые изучались в советской школе: пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и «Зеленой лампы» Грина.

Таким образом свои варианты постсоветской истории дают многие писатели, и в её моделировании присутствует фантастическое. Все фантазии на эту тему, по сути, представляют собой поиск возможных путей реставрации или консервации прошлого. Авторы были свидетелями распада СССР, и это историческое событие стало экзистенциальным опытом их поколения. Может, они и стремятся понять, как достичь утраченной стабильности, именно потому, что стали свидетелями крушения могучей страны. Вместе с тем, они не воспринимают развал СССР как «конец истории», не стремятся создавать для истории тот «тщательно оберегаемый музей» [1, с. 134], который ей предрекал Фукуяма.

Примечания

1. О трансформации сюжета «путешествие на Восток» в современной литературе см. [5, с. 130–132].

2. К роману предпослан эпиграф из Андрея Платонова: «Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей...» (ср. у А. Платонова: «Рабочий человек <...> должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать **нарочно** нельзя. **Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает. А это трудней и нужнее**

всего» – жирным шрифтом выделены те фрагменты цитаты, которые выпущены М. Елизаровым).

Список литературы

1. Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 134–148.
2. Николози Р. «Рухнама» Сапармурата Ниязова и изобретение Туркменистана / пер. А. Грановской // Диктаторы пишут. Литературное творчество авторитарных правителей XX века. М.: Культурная революция, 2014. С. 241–262.
3. Елизаров М. «Русский писатель – иностранец в России» (интервью). Беседовала Юлия Бурмистрова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/mihail_elizarov_russkij_pisatel_-_inostranets_v_rossii_1564 (дата обращения 27.10.2018).
4. Лукьянов А. Спаситель Петрограда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fantasy-worlds.org/lib/id19804/read/> (дата обращения 27.10.2018).
5. Юхнова И.С. Восточный мир и «восточные странствия» героев в современной отечественной прозе (трансформация классического сюжета) // «Свое» и «чужое» в культуре: Материалы XI Международной научной конференции. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2017. С. 130–132.
6. Юхнова И.С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. №2 (2). С. 309–313.
7. Чижов Е. Перевод с подстрочника. М.: АСТ, 2013. 508 с.
8. Елизаров М. Библиотекарь. М.: Издательство АСТ, 2018. 476 с.

FANTASIES ON THE TOPIC OF POST-SOVIET HISTORY IN MODERN PROSE

E.E. Novinskii

Three works of modern authors: A. Lukyanov's «The Savior of Petrograd», E. Chizhov's «The Interlinear Translation» and M. Yelizarov's «Librarian» became the topic of analysis in the article, which are being considered according to the presentation of post-Soviet history in it. Three genre strategies are revealed: creating of grotesque and mystical reality and alternative history. It is shown in the article, that fantasies on the topic of post-Soviet history are caused by search of possible ways of conservation, restoring the past, endeavour of stability and dream of progressiveness in historical process. The motive of fictitiousness of power plays a special role in all works. References to famous literature works are very important for the structure of works (figurative and plot plan of «The Saviour of Petrograd» is oriented on K. Chukovsky's tale «The Crocodile», in the novels of Yelizarov and Chizhov epigraphs – quotes from Mandelshtam and Platonov have special importance). The topics of the power of word, art theme and the symbol of book are unfolded.

Keywords: post-Soviet history, alternative history, grotesque novel, A. Lukyanov's «The Savior of Petrograd», E. Chizhov's «The Interlinear Translation», M. Yelizarov's «Librarian».

ПАРАДИГМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФЭНТЕЗИ

5.1. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ МОДЕЛИ ФЭНТЕЗИ

© *О.С. Наумчик*

В данном разделе анализируются особенности моделирования пространства и времени в произведениях фэнтези в контексте предшествующей литературной традиции и научных теорий множественности миров. Используется метод сравнительно-исторического анализа, позволяющий классифицировать пространственно-временные модели в литературе фэнтези исходя из количества описываемых миров и способов их взаимодействия. В разделе делается вывод о том, что в фэнтези можно выделить следующие модели организации пространства и времени: 1. Мир с одним пространственно-временным центром, который осмысливается как самодостаточная вселенная, не зависящая от нашей реальности. 2. Два противопоставленных мира с условно соотносящимся временем и пространством. 3. Переходная модель с двумя перетекающими друг в друга системами пространственно-временных координат. 4. Пространственно-временная модель с множественными мирами, которые могут быть упорядочены или же располагаться хаотично. 5. Модель с условной множественностью миров, обусловленной путешествиями во времени.

Ключевые слова: пространство, время, хронотоп, фэнтези, Дж.Р.Р. Толкин, У. Ле Гуин, Дж. Мартин, Дж.К. Роулинг, Н. Гейман, К. Функе, К.С. Льюис, Р. Желязны, Д.У. Джонс, Ф. Пулман, Р. Риггз.

Проблема организации пространства и времени в художественном произведении является одной из ключевых в литературоведении и становится особенно актуальной при обращении к фантастической литературе в обеих её разновидностях – научная фантастика и фэнтези. Ещё А.А. Ухтомский ввёл понятие хронотопа, подразумевая под ним «закономерную связь пространственно-временных координат» [1, с. 347], а позднее термин вошёл в литературоведение и М.М. Бахтин вслед за А.А. Ухтомским определял хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [2, с. 234].

Об особенностях хронотопа фантастических произведений писала О.А. Чигиринская в своём докладе «Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа» [3], подчёркивая, что фантастический хронотоп представляет собой

образ времени и места, которого нет и не может быть, а потому можно выделить три разновидности фантастического хронотопа: утопия (невозможное место), ухрония (невозможное время) и ускэвия (невозможная вещь в подчеркнуто реальном хронотопе). О.А. Кострова, обращаясь к частному вопросу организации пространства и времени в произведениях Дж.К. Роулинг, отмечает, что «в зависимости от авторской интенции взаимодействие фантастического художественного мира с реальностью организуется по-разному: 1) если автор целиком ориентируется на мифологическую модель, то фантастический мир занимает всё сюжетное пространство, а контраст с реальным миром лишь подразумевается; 2) в рамках сюжета могут сосуществовать фактуальная реальность и мир фантазии, переходящие друг в друга лишь в особых сюжетно значимых локусах, или «порталах»; 3) фантастическая часть сюжета локализуется во внутреннем мире персонажа и реализуется в виде сна или мечты, разрешаясь в итоге пробуждением или возвращением к действительности; 4) волшебный мир существует параллельно реальной действительности или в виде дискретных вкраплений в нее и открывается только “посвященным”» [4].

В нашей работе мы хотим подойти к заявленной проблеме с несколько иной точки зрения и сознательно не используем термин «хронотоп», потому что для решения поставленной задачи потребуются ориентироваться прежде всего на пространственные модели с разным количеством сюжетно-композиционных центров.

В западном литературоведении [5, 6] существует понятие так называемого «высокого фэнтези», принципиальное отличие которого от «низкого» заключается в самодостаточности вторичного мира, который мыслится как единственно реальный, развивающийся по своим внутренне непротиворечивым законам, обладающий детально проработанной географией и историей, пантеоном богов, системой рас и персонажей. Подобный мир при наличии множества локусов и внутренних сюжетно-композиционных центров, нередко опирающихся на мифологическую систему противопоставлений, осмысляется как существующий независимо от нашего реального мира. Точнее, он и есть единственная реальность, а противопоставленность реальному миру читателя подразумевается только с точки зрения воспринимающего субъекта. Конечно, реципиент может увидеть отсылки к культуре, литературе и истории, но внутреннее пространство и время художественного произведения существует независимо от реальности и представляет собой самодостаточную вселенную. Примерами подобной модели могут быть «Сильмариллион» и «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина (несмотря на то, что сам писатель обозначал «Сильмариллион» как мифологию для Англии, созданный им вторичный мир, на наш взгляд, не

воспринимается как мифологизированное прошлое реальной страны), «Цикл о Земноморье» У. Ле Гуин и «Песнь льда и пламени» Дж. Мартина, которые характеризуются подробно прописанной историей и географией мира, системой религий и магии, проработанной политической и культурной картиной мира.

Вторая модель организации пространства и времени, которую нам представляется логичным выделить, строится на противопоставлении двух миров – реального и ирреального, первичного и вторичного. Истоки подобной оппозиции обнаруживаются ещё в мифологии, в которой мы нередко видим противопоставленность своего, безопасного и освоенного пространства чужому, непознанному, а потому представляющему угрозу (Мидгард и Утгард в германо-скандинавской мифологии, Ирландия и зачарованные острова в ирландских сагах). Необходимо упомянуть и платоновскую концепцию Мира идей и Мира вещей, и, безусловно, произведения романтиков, которые вводят понятие двоемира и литературно закрепляют противоречие между обыденным миром и миром мечты (например, «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана), и даже сюрреалистов с их стремлением выразить мир *над реальностью*. В качестве примеров подобной организации художественного пространства и времени в фэнтези мы можем указать несколько произведений Н. Геймана. В романе «Звёздная пыль» мы сталкиваемся с классическим противопоставлением обыденного мира и мира сказочного, разделённых лишь стеной, а герои реального мира могут свободно проникать во вторичный. «Коралина в стране кошмаров» является примером противопоставления реального мира и фантазмагоричного в лучших традициях Л. Кэрролла, ведь во вторичном мире живёт «другая мама» с пуговицами вместо глаз, а пространство представляется замкнутым, ограниченным и локальным (например, пытаясь уйти от дома, героиня снова возвращается к его дверям, будто обошла весь мир). Пространство «Зеркальной маски» выстраивается через противопоставление реального мира и условного мира сновидения, причём вторичный мир изначально представлен в виде рисунков главной героини, а затем обретает самостоятельное существование. Он наполнен фантазмагоричными образами (вместо головы может находиться башмак, а в воздухе плавают рыбы) и при том, что вторичный мир позиционируется как сон, он мыслится как полноценная реальность, противопоставленная обыденному миру. Важно подчеркнуть, что в двух последних примерах мы видим не только противопоставленность двух миров, но и систему двойников, которые связывают миры в единую систему с двумя пространственно-временными центрами. Для расширения контекста можно обозначить «Чернильную трилогию» К. Функе, где два центра – это реальный мир и

пространство книг, персонажи которых оживают, если их читают вслух наделённые особыми способностями герои. В качестве частной реализации этой пространственно-временной модели фэнтези можно считать так называемую литературу о «попаданцах», то есть о людях, которые тем или иным образом перенеслись из одного мира в другой.

Третья модель организации пространства и времени в фэнтези, которую мы хотим выделить, обусловлена размытой или неявной границей между обыденным и фантастическим миром. В качестве примера можно обозначить произведения о Гарри Поттере Дж.К. Роулинг, где мир магов и маглов противопоставлены друг другу, но система пространственно-временных координат не распадается на два центра с независимой географией и историей – с точки зрения пространства и времени мир является единым, но в обыденную реальность проникают фантастические элементы. Подобный принцип соотношения реального и фэнтезийного мы нередко обнаруживаем в городском фэнтези, где в пространстве современного города включаются ирреальные мистические или магические образы (например, «Ночной дозор» и «Дневной дозор» С.В. Лукьяненко). Интересным частным примером такой переходной модели может быть «Никогда» Н. Геймана, где в рамках единого пространственно-временного континуума Лондона выделяется два центра – обыденный реалистичный Над-Лондон и противопоставленный ему Под-Лондон, где нарушена логика пространства и времени и, взбираясь по лестнице из канализации, можно оказаться на крыше, антагонисты перемещаются из XVI века в XX, лабиринт перед обителью ангела Ислингтона напоминает картины М.Эшера, а многие реалии Под-Лондона соотносятся, например, с локусами обычного Лондона, но искажают, трансформируют реальность.

Четвёртая модель организации пространства и времени, которую нам представляется логичным выделить, включает в себя большое (нередко неопределённое) количество миров, между которыми возможны случайные или закономерные переходы. Идея множественности миров зарождается ещё в мифологии – в германо-скандинавской мифологической традиции зафиксировано представление о девяти мирах, а в индуистской количество миров неисчислимо. Ещё Демокрит говорил о бесконечном числе атомов, объединяющихся в столь же бесконечное число миров, включающим наш актуальный, но не уникальнейший мир, ничем не отличающийся от общего множества. Однако наиболее востребованной эта концепция оказалась в середине XX века, когда о множественности вселенных заговорили современные учёные. По версии физика Хью Эверетта (1930–1982) каждое квантово-механическое измерение «раслаивает» универсум на реальные копии уровня микромира вместо выбора одного из множества потенциаль-

ных исходов [8]. Макс Тегмарк (р. 1967) предложил «гипотезу математической вселенной», согласно которой все математически непротиворечивые структуры существуют физически и можно вынести соответствие между любой логически непротиворечивой математической структурой и независимой, реально существующей вселенной с физически реализованной структурой [9]. С именем Дэвида Льюиса (1941–2001) связано понятие «модального реализма», согласно которому «возможные миры» суть реальные миры, не наблюдаемые нами. Он говорит о бесконечном множестве способов существования вещей, с выделенным универсумом для каждого из них. «Фактически, – пишет он, – существует столько других миров, что абсолютно всякий способ, каким мир мог бы существовать в возможности, есть способ, каким некий мир существует» [10, р. 69].

Фантастическая литература в обеих её жанровых разновидностях подхватила эти идеи и попыталась развить и проиллюстрировать с помощью художественного вымысла, а потому начиная с середины XX века наиболее востребованной пространственно-временной моделью фэнтези становится модель с множественностью миров. Уже К.С. Льюис в своих «Хрониках Нарнии» вводит представление о месте под названием *Лес-между-мирами* (*Wood between the Worlds*), из которого через пруды-порталы можно перемещаться в другие миры, причём описание этого мира, как отмечают исследователи, несёт отпечаток произведения Алджернона Блэквуда «The Education of Uncle Paul» [11]. Таким образом мы видим, что пространственная модель в «Хрониках Нарнии» привязана к одному условному центру, который соединяет множество других миров, где, к слову, как и во многих других произведениях, время течёт с разной скоростью. Строевание вселенной в «Хрониках Амбера» Р. Желязны опирается на представление о двух центрах (Амбер как воплощение идеи порядка и Двор Хаоса), которые отбрасывают *Тени* или *Отражения*, представляющие собой параллельные миры, в той или иной степени повторяющие два базовых мира комплексом событий и образов-двойников. Путешествовать между мирами могут только избранные, причём в цикле даже ставится вопрос – действительно ли герои перемещаются между параллельными реальностями или же они их создают.

В творчестве ряда писателей подобной привязки к одному или нескольким условным центрам нет. Например, у Д.У. Джонс представление о существовании нескольких измерений является одним из ключевых, и если мы обратимся к циклу «Миры Крестоманси», то увидим, что миры в базовые моменты истории разделяются на несколько новых в зависимости от исхода события: «Мир Б откололся в 14-м веке и занялся наукой и машиностроением. Мир В отделился во времена римлян и поделился на

огромные империи» [12, с. 303]. Причем, как и в «Хрониках Амбера» Р. Желязны, мы видим, что почти у каждого человека есть двойники в других измерениях, поэтому при перемещении героя из одного измерения в другое цепочка двойников переходит из мира в мир. Двойника нет только у Крестоманси, но зато он обладает 9 жизнями, что и делает его могущественным волшебником и дает возможность путешествовать по параллельным мирам, однако события, которые происходят с ним в других мирах, повторяются в искаженном виде в его собственном. Иное представление о параллельных вселенных мы обнаруживаем в трилогии Ф. Пулмана «Тёмные начала» – неисчислимо множество миров не связано в систему ни условными мирами-центрами, ни системой двойников или повторяющимися событиями – они существуют независимо друг от друга и взаимодействуют хаотично посредством случайным образом возникающих порталов.

И, наконец, пятая пространственно-временная модель, которую мы хотим выделить, отличается от предшествующих тем, что определяющим фактором становится время, а не пространство, а выделение самостоятельных локусов связано с путешествиями во времени или временными петлями. Наиболее показательным примером является цикл «Мисс Перегрин» Р. Риггза, в котором, во-первых, мы видим, как фантастическое проникает в обыденную реальность, как это было отмечено при рассмотрении третьей модели, а во-вторых, наделённые уникальной магией имбрины обладают способностью создавать и поддерживать временные петли, в которых время заикливаются и герои проживают один и тот же день бесконечное число раз. Таким образом временная петля перестаёт быть частью основного потока времени, обретает условную самодостаточность и может быть приравнена к независимому от реального мира параллельному измерению.

В результате проведённого анализа мы можем сделать вывод о том, что в фэнтези логично выделяются следующие модели организации пространства и времени:

1. Мир с одним пространственно-временным центром, который осмысливается как самодостаточная вселенная, не зависящая от нашей реальности («Сильмариллион» Дж.Р.Р. Толкина, «Цикл о Земноморье» У. Ле Гуин, «Песнь льда и пламени» Дж. Мартина).

2. Два противопоставленных мира с условно соотносящимся временем и пространством («Звёздная пыль», «Коралина в стране кошмаров», «Зеркальная маска» Н. Геймана, «Чернильная трилогия» К. Функе).

3. Переходная модель с двумя перетекающими друг в друга системами пространственно-временных координат (произведения о Гарри Поттере Дж.К. Роулинг, «Никогда» Н. Геймана).

4. Пространственно-временная модель с множественными мирами, которые могут быть упорядочены или же располагаться хаотично («Хроники Нарнии» К.С. Льюиса, «Хроники Амбера» Р. Желязны, цикл «Миры Крестоманси» Д.У. Джонс, цикл «Тёмные начала» Ф. Пулмана).

5. Модель с условной множественностью миров, обусловленной путешествиями во времени (цикл «Мисс Перегрин» Р. Риггза).

Список литературы

1. Ухтомский А.А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002. 448 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Сб. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
3. Чигиринская О.А. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm (дата обращения 13.10.2018).
4. Кострова О.А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж. К. Роулинг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://pglu.ru/upload/iblock/17a/uch_2009_ii_00006.pdf (дата обращения 14.10.2018).
5. Buss K, Karnowski L. Reading and Writing Literary Genres. International Reading Association, 2000. 212 p.
6. Perry Ph. J. 6 // Teaching Fantasy Novels: From The Hobbit to Harry Potter and the Goblet of Fire. Libraries Unlimited, 2003. 193 p.
7. Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма. Дисс. ... канд. филол. наук. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2011. 180 с.
8. Карпенко, А. С. Сверхреализм. Часть II: от возможности к реальности // Философский журнал. 2016. №3. С. 5–24.
9. Тегмарк М. Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. Капицы С.П. – М.: В мире науки, 2006. С. 21–32.
10. Lewis D. On the Plurality of Worlds. Oxford: Blackwell, 2001. 288 p.
11. David C. Downing. Into the Wardrobe: C. S. Lewis and the Narnia Chronicles. John Wiley & Sons, 2007. 259 p.
12. Джонс Д.У. Девять жизней Кристофера Чанта. М.: Азбука, 2005. 448 с.

SPACE-TIME FANTASY MODELS

O. S. Naumchik

This article analyzes the features of space and time modeling which are based on the context of a prior literary tradition and scientific theories of multiple worlds of the fantasy works. The method of comparative historical analysis is used, and it allows to classify space-time models in sci-fi literature based on the number of described worlds and the ways of their interaction. The article concludes that the following models of organization of space and time of the fantasy can be distinguished: 1. The world that has one space-

- time center, which is conceived as a self-sufficient universe that is independent from our reality.
2. Two opposed worlds of conditionally related time and space.
3. The transitional model which has two systems of space-time coordinates that follows into each other.
4. The space time model of multiple worlds which can be ordered or located randomly.
5. The model of the conditional multiplicity of worlds that allows time travel.

Keywords: space, time, chronotope, fantasy, J.R.R. Tolkien, U.K. Le Guin, G. Martin, J.K. Rowling, N. Gaiman, C. Funke, C.S. Lewis, R. Zelazny, D.W. Jones, P. Pullman, R. Riggs.

5.2. ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ ОСКАРА ПАНИЦЦЫ¹

© *Т.В. Кудрявцева*

Цель исследования – показать особенности рождения фантастических образов и их художественного воплощения в творчестве немецкого сатирика рубежа XIX–XX веков Оскара Паниццы. В работе с материалом использован культурно-исторический подход, а также методы сравнительно-типологического анализа. Учитываются социо-психологические параметры проблемы. Главный вывод исследования состоит в том, что творчество Паниццы есть неотъемлемая часть европейского литературного процесса рубежа XIX–XX веков, а изучаемое явление целиком вписывается в модернистскую модель создания фантастических образов XX в.

Ключевые слова: модернизм, сюрреализм, сатира, фантастическое, психопатия

Леопольд Герман Оскар Паницца (Leopold Hermann Oskar Panizza, 1853–1921) вошёл в историю немецкой литературы как мастер сатиры и гротеска, бичующий пороки современного ему общества, превративший художественное слово в орудие борьбы с авторитарным государством, католической церковью, а также с сексуальными табу и буржуазной моралью. Содержательная сторона его произведений демонстрирует рефлексивную сосредоточенность на внутреннем мире и причудливое переплетение реалий жизни с фантастическими видениями.

Писатель дебютировал сборником рассказов «Сумеречные этюды» («Dämmerungsstücke») в 1890 г. Отдавая дань своему литературному кумиру Э. По, Паницца создал в них затейливую смесь картин из реальной жизни и гротескной фантазии. Так, в рассказе «Человеческая фабрика» («Die Menschenfabrik»), обыгрывающем процесс изготовления мейсенского фарфора, содержится идея клонирования, которое будет поставлено на

¹ Работа написана в рамках выполнения научно-исследовательского проекта РФФИ / РГНФ «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы», № 17-04-00073.

службу создания людей-зомби, автоматов, слепо выполняющих приказы сильных мира сего: «А способны ли Ваши люди думать? – Нет, – воскликнул он тотчас же тоном, не выражающим ни малейшего сомнения, а на лице было написано радостное возбуждение, он ожидал вопроса и явно был доволен, что смог ответить на него отрицательно. – Нет! – воскликнул он. – К счастью, нам удалось с этим справиться» [1, с. 54].

Безумный герой гротеска «Преступление на площади Тависток» («Das Verbrechen in Tavistock-Square») 1891 г., полицейский по имени Йонатан, становится свидетелем ночной сцены, разыгравшейся на клумбе: магнолии и розы бесстыдно занимались онанизмом! За то, что писатель посмел помыслить, что «розы, самые непорочные из цветов», подглядели у людей «безобразнейший из пороков» и возжелали «грешить любой ценой» [1, с. 168], Паницце предъявили обвинение в покушении на законы нравственности.

В 1892 г. в острой сатире на современное немецкое общество, в написанном, как отмечает сам Паницца, в «траги-юмористическом» (Tragi-Humoristikum) [2, с. 15], ключе рассказе «Из дневника собаки» («Aus dem Tagebuch eines Hundes») Паницца, такса, волею судеб оказавшись в городе, описывает год жизни у нового хозяина, подвергая философско-критическому «анализу» разрушительную и потребительскую сущность человека, который, по ее разумению, не заслуживает того, чтобы называть себя высшей расой в животном мире.

У мюнхенской богемы Паницца приобрел славу безумного гения и литературного провокатора, но ни это, ни его сатирический дар, замешанный на непримиримой ненависти к католицизму и необузданной фантазии, не прибавили ему известности за пределами Баварии. Настоящая, хотя и скандальная слава пришла уже к сорокалетнему писателю после публикации пьесы «Собор любви. Небесная трагедия в пяти актах» («Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen», 1894). Написанная в жанре средневековой мистерии, эта целенаправленная литературная провокация была посвящена Ульриху фон Гуттену, немецкому сатирику начала XVI в., беспощадно обличавшему пороки католической церкви, а вместе с тем и двойную мораль немецкого общества.

После образования в 1871 г. так называемого Второго германского рейха во главе с прусским королем Вильгельмом I и канцлером Пруссии Отто фон Бисмарком происходит заметное сближение церкви и государства, религиозные институты рассматриваются как одно из действенных средств укрепления императорской власти. Современники Паниццы, среди которых – К. Тухольский, Т. Фонтане, Т. Манн – оценили гротескную трагедию, «свершившуюся на небесах», как беспрецедентный в истории лите-

ратуры пример осмеяния католической верхушки [3, с. 225] позднего Возрождения. Писатель объявляет внезапное появление сифилиса в XV в. наказанием погрязшему в грехах человечеству, придуманным дьяволом по указке Бога. Пьеса являет собой пародию на гётевский «Пролог на небесах» из «Фауста». Небесные силы, ставшие свидетелями плотских безобразий, творимых заместителем Бога на земле, скандально известным папой Александром VI из итальянского рода Борджа, сами не в состоянии справиться с развратником. Паницца намеренно изображает Бога-отца, Иисуса Христа и Деву Марию в неприглядном, карикатурно-гротеском свете: Всевышний представлен слабым немощным стариком, который уже не способен творить новых людей. Сын его страдает слабоумием, а Дева Мария олицетворяет прожженную стерву. Лишь Сатана способен проучить падших людей, наказав их плоть, оставляя при этом путь к спасению души. За свой труд падший Ангел требует щедрого вознаграждения не только в виде материальных благ (обустройство входа в Ад на манер самого роскошного дворца): он желает расширения прав и свобод, в первую очередь свободы распространять собственную идеологию: ибо «невозможность донести свои мысли до других – это ужаснейшая из пыток» [4, с. 116–117].

В основу «Собора любви» положен изданный в 1800 г. под псевдонимом Падре Илиас бурлеск «Германия, трагедия» («*Germania, ein Trauerspiel*»), содержащий острую критику дворянства, чиновничества, армии и интеллектуалов того времени, «использовавших» аллегорическую красавицу Германию, которая, не найдя защиты у Господа Бога, погибает, истерзанная и больная.

В пьесе Паниццы наказание в виде сифилиса приносит на землю обольстительная красотка, зачатая дьяволом и продувной бестией из преисподней Саломеей. Против чар соблазнительницы не могут устоять ни папа, ни кардиналы, ни епископы. Удовлетворив похоть всех духовных лиц, она постепенно заражает любовной проказой весь мир.

Любопытна реакция на «Собор любви» А. Бретона, который предпринял в 1960 г. французское издание пьесы и написал к нему предисловие.

Бретона, который считал Паниццу одним из предтеч сюрреализма, завораживает в пьесе «пропасть Зла» как средства борьбы со злом, то, как немецкий писатель вслед за почитавшимся натуралистами и экспрессионистами драматургом Кристианом-Дитрихом Граббе (1801–1836) силой осмеяния разрушает персонифицированные образы «сакрального», полностью «смывая» с них покров божественного [5, с. 3–5].

В написанном в 1895 г. рассказе «Пастор Иоганнес» Паницца устами героя, с лица которого не сходило «выражение ужаса» [1, с. 331], описывает феномен материализации снов в образе «зверя из Странной обители»

(«Das Tier von Seltsamhausen»): «Казалось, он вырастил себя из спящих, словно забирая у них член за членом из открытых ртов, словно стал экскрементом уснувших здесь душ <...>. Что же это за зверь такой? – спросили они. – Да откуда знать! Может это лень? – Или ничто? <...> А может, лишь рожденный в нём, священнике, страх?» [1, с. 334].

Спустя десятилетия аналогичные суждения неожиданным образом получают теоретическое обоснование в работах немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера [6, с. 109–112].

В опубликованном в том же, 1895 г. философском трактате «Иллюзионизм и спасение личности» («Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung»), Паницца, взяв за основу идеи Макса Штирнера, подвергает критике односторонний (анатомический, нейрофизиологический) подход современной ему науки к пониманию человеческой психики. Изложенные в трактате мысли объясняют и особенности художественного мировосприятия самого Паниццы, отвергавшего позитивистский и монистический взгляд на мир. Он исходит из того, что в идейной сфере не существует общепризнанных норм, и миром правят дела и взгляды одиночек. Внешний мир – это бесчисленное множество проекций, различающихся в голове каждого индивида. Именно различие между внешним миром и субъективным восприятием становится главным предметом художественной реальности писателя. Так, в «Соборе любви» Паницца не столько выставляет в карикатурном свете Царство небесное, сколько осмеивает представления католиков о природе божественного. Соединяя знакомые читателю реалии жизни с фантазией рассказчика, писатель стремится показать, что каждый человек в зависимости от своего личного опыта создает собственную реальность, следовательно, не может быть и регламентированных норм объективного восприятия чего бы то ни было.

Ключом к пониманию травмированной еще в детстве психики писателя, ставшего жертвой религиозного фанатизма родителей, служит наделенный автобиографическими чертами сюрреалистический рассказ Паниццы «Жёлтая жаба» («Die gelbe Kröte») 1896 г. В нём четко просматривается разница между реальностью и её субъективным восприятием. Конфликт в рассказе заключается в несовпадении диктуемых реальной жизнью запросов взрослого человека и заложенных в раннем возрасте нравственных религиозных норм: «Когда на нас воздействует сумма однотипных шумов и постоянно повторяющихся оптических впечатлений, то спустя некоторое время внешние ощущения притупляются, и откуда-то изнутри вырастает «хрустальное видение», автохтонная сила в виде «свободной воли», неподвластное нам третье движение, которое словно смеётся над нами, и все проклятье и благословение нашего рода начинает давить

на нас с неумолимой силой, а невидимый внутренний зверь выдвигает свои претензии» [7, с. 144]. Таким невидимым зверем в рассказе служит галлюцинация: на корабле (желтой жабе) плывет вызывающая неприятные воспоминания у автора (рассказчика) его давно умершая мать.

Чтобы разрешить противоречие в пользу собственного эго, стремящегося к свободному выражению воли, Паницца вынужден прибегнуть к солипсическому способу мышления, рассматривая внешний мир как иллюзию либо галлюцинацию, которые в свою очередь суть производные от «я», другими словами, ему не остаётся ничего иного, как отгородиться от невыносимой для психики реальности, спасаясь в выдуманном мире, дарующем индивиду духовную и физическую свободу.

Еще в 1895 г. в философском сочинении «Иллюзионизм и спасение личности» Паницца задолго до Хайдеггера ставит вопрос о местах трансгрессии пустоты в бытие: «Что представляет собой личное переживание внутри нас, которое наиболее радикально, непосредственно, порой в форме, вызывающей ужас, открывает нам истинную суть, природу познания? Навязчивая мысль. Вдохновение. Галлюцинация» [8, с. 15].

Согласно представлениям Паниццы, галлюцинации живут своей независимой от внешнего мира жизнью, однако связаны с опытом общения индивида с окружающим его миром. Образ пустоты, «ничто» (Nichts) приобретает в произведениях Паниццы вполне зримые очертания. Так, в «Дневнике собаки» потустороннее место, куда уходят души умерших, обозначено как луна, визуально хорошо знакомое, но реально недостижимое пространство [9, с. 239]. Другими словами, граница между бытием и небытием оказывается размытой, и одно является частью другого.

Исходя из этого, Паницца делает вывод о том, что современный человек не верит больше в Бога, отделенного от него, а склонен признавать его присутствие внутри себя [10, с. 11–16], а стало быть, ощущать себя содемиургом в мире, где все есть выражение самого себя.

В полном соответствии с представлениями многих народов о плавном переходе бытия в небытие и наоборот, Паницца создает пародию на сотворение мира: «Вначале был большой кусок сыра, который сидит на корточках далеко внизу в тумане и храпит, закутавшись в пар. Но прежде чем народиться большому сыру, был уже большой лунный дом, правящий под сводом. И его освещал и питал большой масляный шар, парящий на небе. И его жирные лучи оплодотворяли лунный дом, и он от этого полнел. И однажды, когда луна стала слишком толстой, она разорвалась и родила большой сыр, который упал вниз, где и храпит в темноте» [11, с. 67]. Паницца-философ не стремится показать превосходство духовного над физическим, а, напротив, хочет если не разрешить, то, по крайней мере,

смягчить противоречие между объективным и субъективным. «Каким образом, откуда врывается в наши повседневные представления нечто совершенно новое и неожиданное?» [8, с. 15] – задается вопросом писатель. Свообразным мостиком, связующим внутренний мир с миром внешним, служит для него явление как проекция одного в другое [8, с. 18].

Эта мысль Паницы о том, что причинность есть производное от физического и не присуща сфере духовной, обрела системный характер спустя много десятилетий, в частности, в трудах немецкого философа Г. Гюнтера [12, с. 322–325].

Сам источник мышления, который Паницца, ссылаясь на Сократа, называет «демоном», кроется, по его мнению, в трансцендентном: «Демон есть нечто потустороннее» [8, с. 61]. Таким образом, писатель и выходит за рамки солипсизма, предвосхищает принципы трансклассической логики, постулируя в качестве законов рождения внутреннего мира беспричинность, трансцендентность, неизбежность, в результате чего мышление и деяние представлены во времени и пространстве как процесс, в котором психика индивида и внешний мир соединяются в галлюцинации, направленной на восприятие внешнего мира [8, с. 45].

Дьявол из «Собора любви», получивший задание изобрести наказание для падших людей, не может исполнить поручение рациональным способом. Лишь увиденный во сне образ женщин в бледных нарядах, возлежащих на страшном поле мертвецов, что, по Паницце, есть материализация мыслей [4, с. 118], подсказывает властелину преисподней правильное решение.

Материальное для Паницы неотвратно подвержено законам тления и исчезновения, однако ему важно понять, что происходит с мышлением. В рассказе «Лунная история» («Eine Mondgeschichte») 1890 г. герой-рассказчик, поставленный перед дилеммой принять правильное решение, приходит к мысли, что оно не зависит от него самого, но диктуется некой иррациональной волей [1, с. 77]. Паницца находит таким образом «третью силу», которая получает у него название «свободная воля» [13, с. 84], или, как это обозначает Гюнтер, «третий онтологический локус, кенограмму» [14], часть бытия, неподвластную обыденному сознанию. За внешней стороной сюжета (постижение тайн Вселенной во время путешествия на Луну) скрывается более важный аспект – постижение глубин человеческой души. Паницца осознает невозможность решения этой задачи с помощью современного ему знания. Его герой признает, что «не смог понять физических, метеорологических и астрономических особенностей <...> земного спутника», и его «уважение к ученым представителям этих дисциплин не выросло здесь, на Луне» [1, с. 107].

В связи с изучением проблемы трансгендерности творчество Паниццы привлекло в свое время внимание М. Фуко. Его теоретические рассуждения в труде «Истинный пол» [15, с. 617–625] за несколько десятилетий до этого были облечены в литературную форму в рассказе немецкого психиатра Паниццы «Скандалный случай» («Ein skandalöser Fall», 1893), в основу которого, как и у Фуко, положен реальный факт лесбиянства в одном из католических пансионатов для девиц XIX в. Интерсексуальность рассматривается и тем, и другим как проявление универсального закона недискретности границ бытия. О том же, в сущности, пишет в своих произведениях и немецкий писатель Х.-Х. Янн (1894–1959), провозгласивший вслед за Овидием принцип метаморфоз непреложным законом мироздания.

В 1917 г. известный художник-авангардист Джордж Гросс написал метафорическую картину «Похоронная процессия поэта Оскара Паниццы. Посвящение Оскару Паницце» («Das Leichenbegängnis des Dichters Oskar Panizza. Widmung an Oskar Panizza»), которая до сих пор украшает государственную художественную галерею Штутгарта.

«Я работаю теперь над большим образом преисподней – в толчее гротескных мертвецов и сумасшедших пьяного переулка разыгрывается грандиозная картина: скелет оседлал гроб, а сверху юноша выплёвывает на картину все иллюзии молодости, – это и есть Оскар Паницца, враг приспособленчества и жертва пронизательного ума и своеволия» [16, с. 56], – писал в свое время художник. Футуристическое нагромождение краснобурых предметов и фигур, в танце смерти теснящих друг друга по наклонной плоскости в преисподнюю, представляет галерею образов и типов, из которых соткан художественный мир, созданный фантазией Оскара Паниццы.

Список литературы

1. Panizza O. Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen. München: Matthes & Seitz, 1981. 390 S.
2. Panizza O. Selbstbiographie // Tintenfisch 13 / H.-J. Heinrichs, M. Krüger, K. Wagenbach. B., 1979. S. 13–22.
3. Žmegač V. Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Regensburg: Athenäum, 1980. Bd. II. 532 S.
4. Panizza O. Das Liebeskonzil und andere Schriften / H. Prescher. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1964. 275 S.
5. Breton A. Préface au «Concile d'Amour» d'Oscar Panizza // Panizza O. Le Concile d'amour / Traduit de l'allemand par Jean Brejoux, augmenté d'une préface par André Breton, suivi d'une postface par le traducteur, d'une autobiographie et d'une défense de l'oeuvre par l'auteur Publication, P.: Pauvert, 1960. P. 3–15.
6. Heidegger M. Wegmarken. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1967. 398 S.
7. Panizza O. Ein skandalöser Fall. München: Martus Verlag, 1997. 159 S.

8. Panizza O. Der Illusionismus und Die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung. Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1895. 62 S.
9. Panizza O. Aus dem Tagebuch eines Hundes / Vorspann für den Leser von M. Langbein und mit Zeichnungen von R. Hoberg. München: Matthes & Seitz, 1977. 247 S.
10. Panizza O. Agnes Blannbekin, eine österreichische Schwärmerin aus dem 13. Jahrhundert // Zürcher Diskußionen 1898. N 10–11. S. 1–16.
11. Panizza O. Eine Mondgeschichte. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985. 124 S.
12. Günther G. Idee und Grundriss einer nicht Aristotelischen Logik // Hegel Studien. 2 (1963). Hamburg, 1959. S. 322–325.
13. Panizza O. Mama Venus. Texte zu Religion, Sexus und Wahn / M. Bauer. Hamburg: Luchterhand, 1992. 254 S.
14. Лепилин С.В. Готхард Гюнтер [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/old/biographies/lepilin_gunter.html. (дата обращения 23.09.2018).
15. Foucault M. Le vrai sexe // Arcadie. 1980. N 323. Pp. 617–625.
16. Grosz G. Briefe 1913–1959 / H. Knust. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1979. 598 S.

THE PURPOSE OF FANTASTIC FEATURES IN THE WORK OF THE GERMAN WRITER OSCAR PANIZZA

T.V. Kudryavtseva

The research is aimed at describing the features of fantastic images and their artistic embodiment in the work of the German satirist on the turn of XIXth – XXth centuries Oscar Panizza. The cultural and historical approaches are used in the work, as well as methods of comparative and typological analysis. The socio-psychological parameters of the problem are taken into account. The main conclusion of the study is that the work of Panizza is an integral part of the European literary process on the turn of the XIXth – XXth centuries, and the phenomenon of Panizza`s fiction fits into the modernist model of creating fantastic images of the twentieth century.

Keywords: modernism, surrealism, satire, fantastic literature, psychopathy.

5.3. ЛИТЕРАТУРА ФЭНТЕЗИ: ЭХО СИМВОЛИЗМА?

© *И.Ю. Гаврикова*

На примере коротких рассказов А. Сапковского сделана попытка показать, что стиль фэнтези эпохи постмодерна – еще одна вариация на тему вариаций. Основные постулаты символизма становятся своеобразным типом постмодернистской симуляции и являются новым смысловым построением на базе существующих традиций. В основе фэнтези лежит миф, который, благодаря своей исконной символичности, позволяет утверждать, что жизнь – всего лишь один из вариантов ин-

терпретации. Реальности не существует. Сопоставление, проведение аналогий, игра, включенная в движение вне времени и вне пространства, обуславливает развитие сюжета. Культура символизма рефлектируется, актуализируется, комментируется и преломляется литературой фэнтези через конкретно узнаваемый образ классического текста.

Ключевые слова: символизм, фэнтези, постмодернизм, миф, сказка, жанр, интертекст.

Мысль о конце искусства, о том, что оно исчерпало свои возможности поступательного развития [1; 11], оригинально опровергается тезисом А.В. Михайлова о литературе современности. Она «стала развиваться, если она развивается не столько вперед, сколько назад, или не только вперед, а и назад, а такое «развитие назад» мы можем представлять себе как вскрытие и актуализацию различных пластов художественного языка <...> за ними стоит художественное сознание, которое не разворачивается в культурном времени, <...> но которое хранит в себе <...> стадии своего былого разворачивания или развития и которое устроено вертикально – стоит поперек горизонтали времени» [2, с. 263]. Фэнтези, как относительно молодой, точнее, вновь возрожденный жанр, разворачивается именно «поперек», ибо время для него не имеет значения, как, впрочем, и пространство, и исторические события.

Классическая гармония символизма и постмодернистская дисгармония фэнтези создают своеобразный диссонанс. Стилиевой плюрализм, коллаж, многообразие интерпретаций рождает своеобразный тип симуляции, который при проверке оказывается новым смысловым построением, извлекающим творческие находки из существующих традиций. Примерами могут послужить тексты А. Белянина о приключениях лорда Скиннока (трилогия «Меч без имени») или серия «Граничары» в которых культура приобретает театрализованный характер, добавляя новые звенья в классическую цепь ассоциаций с мифами, легендами и сказками, преобразованными символизмом. Фэнтези А. Белянина – это скорее стилизованный символизм, сохранивший традиции «Петербурга» А. Белого, но ставший больше похожим на сказку. Человек фэнтези находится всегда в ситуации выбора и выходит из нее исключительно сам, но не путем самообмана, а путем преодоления и осмысления фиктивности окружающего мира. У символистов герой становится частью мира, растворяясь в нем. Конструируя литературную форму и выводя на поверхность определенные литературные штампы, герой фэнтези так или иначе стремится фиктивное поставить над реальным, сыграть с иррациональной ситуацией и выйти из нее победителем. Герой символизма переосмысливает ход истории, ее закономерности, обращается к литературной классике и ее истоку – мифу, как отражению це-

лостности бытия. Для него классическая литература, фольклор и миф являются хранителями и ретрансляторами вечных ценностей, без которых не может существовать человечество.

История культуры на всем своем протяжении так или иначе соотносится с мифологическим наследием первобытности и древности. Однако XX век, идущий по пути «ремифологизации» [3, с. 10], старается именно через миф создать новое «неомифологическое» бытие. Миф как всеобщая основа претерпевает существенные изменения, на первый план выходит дорелигиозная архаика диониссийства и титанизма, дисгармоничная и демоническая по своей природе. Гармония греческого мифа подменяется иррациональным хаосом. Но если рубеж XIX–XX веков был отмечен стремлением к созиданию, то рубеж XXI века базируется на разрушении. Мифологические образы и сюжеты поглощаются стилизациями и вариациями на темы, задаваемые мифом или архаическим искусством.

Символизм как миропонимание и мировоззрение использует в своей сути множество приемов. Он базируется на мифологии, теологии (прежде всего, позднехристианской), философии и законах социума. Элементы фэнтези, равно как ирония, научная фантастика, вплетены в символизм органично, привязаны хронологически, исторически обоснованы, имеют отсылки к конкретным произведениям. Элементы фэнтези в символизме никак не переводят его в сюрреализм, а являются лишь литературным приемом, с помощью которого символисты объясняют действие и развитие сюжета, мотивы действий, намерений, исканий героев произведений. Символисты, прежде всего А. Белый, придают элементу фэнтези научную функцию, одного из символов сюжета, являющегося в то же время символом их философии, литературного мировоззрения. В этом смысле научная фантастика, на наш взгляд, стоит ближе к символистам. Символисты, кроме того, видят мифологическое как связь прошлого и будущего, отражение одного в другом. Исходя из этого, их концепция спирали социального развития логична, научна и в то же самое время мифологична и религиозна. Если угодно, символисты – мрачно-ироничные реалисты и фантасты рубежа XIX–XX веков. Но закончился ли символизм эпохой символизма? Нет! Постмодернизм и современное фэнтези, как один из жанров постмодернизма, также используют различные приемы символистов. Коренное отличие фэнтези в том, что эта литература, как правило, не имеет хронологической привязки к реальному времени, она не существует в каком-либо видимом или определяемом пространстве, но она базируется на мифологии, магии, волшебстве, органично впитывает в себя сказку со всеми ее персонажами, где волшебные атрибуты превращаются в сюрреалистические элементы. Это жанр, в котором возможно все. Многообразие направлений

фэнтези не позволяет в рамках одной статьи рассмотреть параллели и провести полное сравнение с мировоззрением символизма. В качестве примера взяты малые произведения А. Сапковского. Короткий сюжет позволяет на малом объеме продемонстрировать, как трансформируется тот или иной символистский прием в жанре фэнтези.

Если обратиться к тексту А. Сапковского, рассказу «La maladie» (лихорадка), то в нем одним можно отследить средневековые варианты изложения истории любви, артурианский цикл Мэлори, вагнеровскую интерпретацию мифа о вечном возвращении, скандинавский миф о корабле-призраке, и исторические события последних лет. «Насколько я слышал, кое-где различные христианские секты уже берут друг друга за грудки. А у нас это невозможно. Все могу себе представить, но чтобы Ольстер стал сценой столкновений на религиозной почве?» [4, с. 15]. Эта фраза произносится средневековым Моргольтом Ирландским и свободно вливается в текст легенды. Она не выглядит абсурдной, если считать легенду Сапковского современной. Но упоминание о постоянно тлеющем конфликте католиков с протестантами позволяет говорить о диалоге внутри текста в бахтинском понимании [5].

Сапковский приводит читателя не в новый, непознанный придуманный фантастический мир, а в мир альтернативный, возможно существующий при определенных условиях. Это еще и альтернативный текст, представляющий собой с одной стороны – интертекст, а с другой им не являющийся. Сложность утверждения разъясняется просто. Автор не считает нужным перевести заглавие нового варианта легенды о Тристане и Изольде. Имя Тристана в тексте Сапковского не изменено, как, впрочем, и мало претерпела изменения сама ситуация. Наш современник представляет легенду в том виде, в каком, по его мнению, она могла бы разворачиваться на самом деле. Развитие сюжета идет «от противного». Тристан умирает. Он ждет Изольду Белокурую (в тексте Сапковского – Изульт Златокудрая). Опираясь на неперемное знание читателем текста первоисточника, Сапковский не утруждает его собственным пересказом любовной версии. Он «видит» ее глазами участников событий, которые по неизвестной им самим причине призваны к смертному ложу Тристана. Мистика переплетается с легендой. «Завтра, здесь, в Кархайнге, цепь лопнет. Об этом я знала, когда встретила тебя. Когда выяснилось, что ты жив. Когда выяснилось, что и я живу... Мы лишь малая частица судеб Тристана из Лайонесс и Златокудрой Изульт с Зеленого Острова... Единственное, что нас объединяет – это легенда о любви. Только это совсем не наша легенда. Легенда, в которой мы играем непонятные для нас двоих роли. Легенда, в которой эти роли и не вспомнят, а может быть, раздуют и исказят, вложат нам в уста несказанные

нами слова, припишут нам поступки, которых мы не совершали. Нас нет, Моргольт. Есть легенда, которая подходит к концу» [4, с. 24].

Легенда Сапковского начинается с того, что Моргольт (Морольт в первоисточнике) встречает Бранвен (Бранжбену). Мертвецы становятся главными действующими лицами. Моргольт из Ольстера, которого, согласно классической версии, Тристан убил в честном поединке (вариант убийства дракона Сапковский отвергает) смотрит на события своими глазами – глазами человека, потерявшего память. В ассоциациях проступает древний сюжет: родство Тристана и короля Марка, Изольды и Морольта. И у Тома, и у Готфрида, и у Кретьена (предположительно, ибо версия не сохранилась), и у Беруля текст классической легенды невольно становится песней о душевных скитаниях героев. Трагическая несправедливость жизни, парадоксальная логика любви и печальный вывод о невозможности счастья... С самого начала Тристан обречен, как и его благодетель – король Марк. Стихия страдания пронизывает текст. И если в классической легенде любовь представлена сильнее смерти, то Сапковский выдвигает версию о том, что сильнее смерти становится легенда о любви. Именно здесь проходит прямая параллель с трагикой символистов, рассказами Ф. Сологуба «Свет и тени», «Красота», «Северной симфонией» (1-й, героической) А. Белого. Это уже не история Тристана и Изольды, и не повесть о чувствах Бранвен и Моргольта. Легенда о любви – это некий знак, символ, текст, который они обязаны сохранить. Любой ценой, быть может, ценой своих уже потерянных в классическом варианте жизней. Когда эта история завершится, Моргольт и Бранвен смогут вернуться в тот мир, из которого они пришли, чтобы спасти легенду. «...когда завершим, вернемся обратно на берег, и там нас будет ждать корабль без руля, и нам придется взойти на борт и уплыть, растопиться в тумане...» [4, с. 21] Не это ли растворение нам предлагали символисты?

Видимость частного и случайного имеет смысл принципиально обусловленного, традиционная трактовка трансформируется, иронически преломляется, дополняется, приобретает новые смыслы и углубляя старые. «Мы не желаем, чтобы история Тристана и Изульта осталась среди людей... Вместо прекрасной легенды – отвратительная правда. Правда о самолюбивом ослеплении, о дороге по трупам, о растоптанных чувствах других людей, о зле, причиненном им» [4, с. 24–25]. Такую установку дают силы зла, но они преодолимы, ибо, возвращаясь к классическому варианту, любовь убить нельзя.

«Поэтический образ оживает, если он снова пережит художником» [6, с. 294], – пишет А.Н.Веселовский. Исходя из этого, современным художником и строится диалог культуры, являющийся новым этапом «проживания»

повторяющейся ситуации. Имеется в виду не простое использование достижений предшествующих культур, а поиск новых мировоззренческих ориентиров и соответствующей образной системы для их передачи. «Не будет никакой легенды о большой любви... Подобная легенда была бы ненужной и вредной. Ненужным безумием стала бы берилловая гробница и терновник, что, произрастая из нее, оплетает другую гробницу, из халцедона. Мы не желаем подобных гробниц. Мы не желаем, чтобы история Тристана и Изульт осталась среди людей, чтобы она стала образцом и примером, чтобы она когда-нибудь повторилась. Мы не допустим, чтобы где-нибудь когда-нибудь двое молодых людей сказали друг другу: «Мы будто Тристан и Изульт» [4, с.24–25] Этот монолог провозносит посланец темных сил, прибывший к смертному ложу Тристана. В текст одной легенды входит другая – легенда о разрушении. «Замок Кархайнг должен сгореть... Сгореть сейчас, до того, как корабль из Тинтагель войдет в залив. И так оно и случится. Вместо берилловой гробницы – смердящее пожарище...» [4, с. 25]. Но, согласно Сапковскому, легенда не должна умереть. Она должна передаваться в том виде, в котором ее сохранило время. Поэтому Моргольт берет в руки меч, называет себя Тристаном и защищает легенду. Символизм творит новую легенду, но это возможно только потому, что старая была сохранена. И, кто знает, какой бы стала творимая легенда символизма, если бы ей пришлось базироваться на тексте А.Сапковского?

Реинтерпретация сюжетов, символов, поэтических образов позволяет продемонстрировать содержащийся в первоисточнике взгляд на философию культуры и искусства и утвердить универсальность состояния мира и человека в новом историческом контексте. «Большинство людей даже не замечает, что все время ходят по кругу, бесчисленное множество раз проходя мимо одной и той же точки на скользком узком кольце. Но есть и такие, которым случается соскользнуть. Упасть. И тогда им конец, никогда уже не вернуться они на краешек, никогда уже не пойдут они по кругу...» [4, с. 17] Сапковский невольно, подобно символистам, утверждает величие мифа о вечном возвращении. На смену одному Тристану придет другой.

Мир фэнтези функционирует в типологической соотнесенности. Он использует интертекст как художественную версию реальности. Основной смысл заключен в выстраивании интертекста, предметом декодирования которого является относительность правды и реальности, поиск главного объясняющего момента текста. Имеется в виду не только единство и непрерывность традиции, не влияние одного текста на другой, речь идет о присутствии в тексте любого факта культуры – от языческой игры и мифа до собственных произведений и различных версий классических текстов, в

которых по-новому преломляется современная философско-эстетическая мысль.

В согласии с проповедуемым подходом, реальности не существует, есть только гиперреальность, фабрикуемая бесконечными сценами, являющими факт творения в рамках новой поэтики.

Неоднозначное и неоднородное в эстетическом плане искусство символизма, ставшее отражением духа своего времени, сумело сохранить в себе нравственные ценности, историческое наследие прошлого, преломив через мироощущение художников миф как культурную память человечества. Эти достижения символизма особо актуальны на современном этапе в сравнении с исторической ролью постмодернизма, когда неустойчивость и несоединенность не позволяют однозначно осмыслить действительность или дать начало новому витку развития духовности. Стиль фэнтэзи, отмеченный постмодернистскими приемами, являющими не столько новый текст, сколько новый взгляд на старую структуру, организован таким образом, что непосредственно видна «сделанность» произведения, в котором ирония и новое знание прорисовываются интертекстуальными приемами, позволяющими сразу определить исторические, литературные или культурные истоки.

В качестве примера вновь обратимся к тексту Анджея Сапковского «Тан-да-ра-дей». Ось, вокруг которой разворачиваются размышления автора, – фантазия на основе текста средневекового немецкого поэта, – образец лирики миннезингеров. В реальный мир современной польской истории вплетается ситуация, рожденная воображением главной героини рассказа. Попытка дать свое толкование событиям многовековой давности строится автором на основе сновидения.

Идея, подавляемая человеком в состоянии бодрствования «Ты одинок?.. Отпуск моей мечты...» [4, с. 29], является ему в снах. «Тандарадей, – шепнула она задумчиво, опуская книжку. Потом закрыла глаза». Подсознательная попытка борьбы с реальностью – «Девушка была квинтэссенцией не-красивости» [4, с. 28] – опрокидывает в нее представляемый вымысел: «Сколько воспоминаний. Сколько чудных воспоминаний. Unter den Linden, bei der Heide... Ты... Именно ты... Русоволосая» [4, с. 30]. Расцвет блестящего феодального придворного образа жизни, воспеваемый поэзией миннезингеров, официальная абстрактность, изначально подвергнутая сомнению Вальтером фон дер Фогельвейде, обретает глубокое несоответствие в тексте современного польского автора. Согласно М. Фуко, «история, с ее интенсивностями, непоследовательностями, скрытым неистовством, великими лихорадочными оживлениями, как и со своими синкопами – это само тело становления. Нужно быть метафизиком, чтобы искать для него душу в

далекой идеальности происхождения.» [7, с. 81]. Сапковский совмещает историю разных времен, находя душу своего текста не в далекой истории поэзии миннезингеров, а в символистском переосмыслении мифа (В. Брюсов. «Рея Сильвия»). Пытаясь познать суть вещи, писатель невольно приближает читателя к «тому, что уже было», неадекватному современному восприятию, но не случайному, а закономерному. Трансформация текста Вальтера фон дер Фогельвейде указывает не только на рождение определенных моральных предрассудков, а и позволяет совершить исторический экскурс в мутированное прошлое, где реальный миннезингер – певец любви – превращается в посланника потустороннего мира, подобно тому, как беглый гот в повести В. Брюсова «Рея Сильвия» становится в воображении главной героини Марии богом Марсом. «Берегись, Забытая. Истина и Измена не различаются, это одно и то же. Обе придут одновременно на твой крик, если закричишь. И вот тогда из мрака потянется к тебе рука. Если ты коснешься этой руки, возврата назад уже не будет. Возродится горящее Дитя, возродится жар, что пылает ненавистью. На алтаре из цветов вновь возродится Черное Безумие, Zerneck» [4, с. 38]. А. Сапковский заимствует у символизма отторжение абсолютных истин и пытается доказать их враждебность всему живому. Его личность тоже стремится выделиться, доказывая собственную значимость самому себе.

Потусторонний мир становится для писателя воротами в цикл, называемый «вечным возвращением», моментом постижения абстрактной истины. «Точка совершенно удаленная и предшествующая всякому позитивному познанию, именно истина делает возможным знание, которое, однако, вновь ее закрывает, не переставая, в своей болтливости, не признавать ее; она была бы в той артикуляции, неизбежно утраченной, где истина вещей завязывается с истиной дискурса, который ее тотчас же затемняет и утрачивает» [7, с. 80]. Истина каждого времени невольно обретает его атрибутику. Пересечение времен в тексте позволяет говорить о прошлом, как некоем заблуждении, нуждающемся в преодолении. Поэтому побежденное зло в постмодернистском тексте обретает возможность вернуться. «Ответ будет – да. Будешь. Но только в глазах остальных» [4, с. 39]. «...девушка была...была... невероятно... Невозможно... Красивой» [4, с. 53].

«Истина – род заблуждения, которое трудно опровергнуть: видимо потому, что продолжительная варка истории сделала его неуязвимым» [7, с. 80–81]. Сапковский пытается опровергнуть историческое заблуждение, противопоставив очевидности отвлеченность. Он отвергает истину в силу ее бесполезности, ибо фантазийная химера поглощает реальную идею. Сравним с рассказом Ф. Сологуба «Красота». Главная героиня – Елена (сказочная Прекрасная) – так же как и героиня Сапковского утрачивает

связь с реальностью, уходит в мир фантазий и остается в нем навсегда. Символистский прием – безумие сильнее реальности – становится принципом организации текста в стиле фэнтези. В данном случае речь идет не только о текстах А. Сапковского. Это утверждение в полном объеме затрагивает произведения Терри Гудкайна, Ника Перумова, Андрея Белянина.

Некую историческую скрупулезность нарушил уже сам Вальтер фон дер Фогельвейде, создав текст, не соответствующий канонам жанра. А. Сапковский пошел дальше. Он проигнорировал исторические эпизоды, заполнив текст переходами в мир иллюзий и фикций. Используя прием ремейка, писатель не только цитирует текст, а и наполняет его новым содержанием. Оглядываясь на классический образец, повторяя сюжетные ходы, Сапковский бросает героев в иные социальные условия и внешние обстоятельства.

Ich kam zu der Aue,
da war mein Liebster mir schon zuvorgekommen.
Da ward ich empfangen, heilige Jungfrau,
dass ich für immer glücklich bin.
Ob er mich küsste? Wohl tausendmal:
tandaradei,
seht, wie rot mein Mund ist [8].

Все позабыла, В долину спешила.
Мой милый, мой сильный – он уже ждет.
Кратко свиданье, сладки лобзанья.
Память о них в моем сердце живет.
Я про время забывала
Тан-да-ра-дей!
Глянь, как губы мои алы!

Вальтер фон дер Фогельвейде «Unter den Linden» (Оговорим, что литературный перевод не соответствует подстрочному).

«Моника Шредер подошла поближе и усмехнулась. Видя эту усмешку, он открыл рот, чтобы завизжать... Только вот то, что добыл он из стиснутой невидимой гарротой гортани, было едва слышимым, отчаянным кваканием... Когда же она прикоснулась к нему, мужчина затрясся, как будто к груди ему прижали раскаленную кочергу. Когда же она обняла его и сжала бедрами, ему казалось, что на грудь вылили ведро жидкого кислорода. А потом он увидел ее глаза – прямо над собой.

– Глянь, как губы мои алы!» [4, с. 52].

Но если, к примеру, символизм, использовавший литературные сюжеты прошлого, остановил бы текст именно на этой высокой ноте, то постмодернистское фэнтези, расширяя границы текста, стремится к наблюдению за «саморазвертыванием» авторской мысли, ведущей к парадоксальному финалу. Согласно утверждению И. Ильина, «это неизбежное тавро времени – эпохи «сексуальной революции» и судорожных поисков «первопринципа» в пульсирующей эманации «Эроса всемогущего» [9, с. 40]. Игра с ситуацией завершается попыткой ввести читателя в заблуждение, но преодо-

ление времени диктует свои законы, согласно которым ситуация преобладает над реальностью, а сказка ретроспектируется в быль.

«– И что, пан доктор?

– Обширное кровоизлияние. Артерия в мозгу тью-тью. Пересиливал...
Тоже мне, Казанова нашелся.

– Так значит вы считаете, что...

– ... это была красивая мужская смерть...» [4, с.52–53].

Сапковский не стремится к тому, чтобы продемонстрировать полную идентичность текста последующего тексту изначальному. Песня «Под липой» Вальтера фон дер Фогельвейде говорит о любви свершившейся, отбрасывая основной канон миннезанга и рыцарственной любви к недоступной даме сердца, рассказывает о чуде воссоединения, тем самым позволяя современному автору пойти дальше в поиске истины. Сапковский идет от сути к выстроенным образам, создавая вневременную тайну, рожденную случаем.

Da hatte er so herrlich
aus Blumen ein Bett bereitet.
Kommt jemand desselben Weges,
er wird sich von Herzen darüber freuen.
An den Rosen kann er,
Tandaradei,
sehen, wo mein Kopf gelegen ist [8].

Ложь для нас ты сделал тотчас,
Вместе собрав целый ворох цветов.
Вот бы смеялся
Случайный прохожий:
Розы б выдали наше местечко без слов.
Тан-да-ра-дей!
Тут голова моя лежала.

Вальтер фон дер Фогельвейде «Unter den Linden»

«Он лежал среди громадной охапки цветов.

– Ну а... того... протокол надо же написать, свидетельские показания. Из того, что пан доктор говорит, выходит, что она с ним была, когда... Ну вы понимаете.

– Еще как была. Странно, что ее саму кондрашка нехватила... А вы, пан Казик, ищите себе эту бабенку, если есть охота. Хотя бы по следам.

– Это ж по каким следам?

– Да, на Шерлока Холмса пан не тянет. Поглядите на эти цветы на подушке.

– Ну гляжу, и что?

– Тут отпечатался след головы. [4, с. 53].

Таинство любви превращается в фарс, разрушающий стереотипы. Картезианскому автономному «мужскому» субъекту противопоставляется женский субъект постмодернистского фэнтези, отличающийся активным взаимодействием с внешним миром, интенсивностью чувств, креативностью, гетерогенностью, интерсубъектностью [10, с. 112].

Если в бесхитростных и поэтичных строках Вальтера фон дер Фогельвейде речь идет о простых и сильных чувствах, испытанных и воспетых женщиной, то в тексте Сапковского напряжение достигается не любовью, а ненавистью, разбуженной темными силами. Если поэзия миннезинга поражает нежностью и первозданностью красок, то текстовое пространство Сапковского имеет не только серо-зеленый цвет, но и болотный запах. А это ведь снова прямая отсылка к символизму... Если традиционная фантастика – попытка скрыться от реальности в мире мечты, то постмодернистская фэнтези – попытка приукрасить реальность мечтой. Но мечтой постмодернистской, а значит деструктивной. Несмотря на принципиально иное вневременное начало фэнтези берет свои истоки в мифологии, сказке, архетипе, используя в работе над текстом основные принципы символизма: познание мира иррационально, им правит интуиция, определяемая чувственным восприятием, озарением, а тайна есть объективное начало всего...

Список литературы

1. Гулыга А.В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. М., 1988. №12. С.153–159.
2. Михайлов А.В. Иоганн Беер и И.А Гончаров о некоторых поздних отражениях литературы барокко // Контекст. 1993: Литературно-теоретические исследования / отв. ред. А.В. Михайлов. М.: Наследие, 1996 . С. 263–296.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. 403 с.
4. Сапковский А. La maladie. Днепропетровск, 1998. 101 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 341 с.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. 648 с.
7. Фуко М. Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. С.74–97.
8. Вальтер фон дер Фогельвейде. Unter den Linden [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.deutschelyrik.de/index.php/under-der-linden.299.html> (дата обращения 08.10.2018).
9. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. 251 с.
10. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями». (Введение в эстетику постмодернизма) М., 1995. 220 с.
11. Гараджа А.В. После времени: французские философы постсовременности // Иностранная литература. М., 1994. № 1. С.54–56.

FANTASY LITERATURE: ECHOES OF SYMBOLISM?

I.Y. Gavrikova

Using the example of short stories of A.Sapkovsky's, an attempt was made to show that the style of fantasy in the postmodern era includes another variation on the theme of variations. The main postulates of symbolism become a kind of postmodern simulation and are a new semantic construction, based on existing traditions. The myth lies at the base of fantasy, which, thanks to its primordial symbolism, suggests that life is just one option of the interpretation. Reality does not exist. Comparison, carrying out analogies, the game which is included in the movement out of time and out of space determines the development of the plot. The culture of symbolism is reflected, actualized, commented and refracted by fantasy literature through a specifically recognizable image of a classic text.

Keywords: symbolism, fantasy, postmodernism, myth, fairy tale, genre, intertext.

5.4. УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

© П.Ф. Иванов

Цель исследования в разделе – дать краткий обзор художественно-стилистического своеобразия немецкой утопической прозы, представить жанровое богатство авторов фантастических романов XX и начала XXI вв., определить направленность современного утопического романа. Делается вывод о том, что социально-политическая утопия служит предупреждением обществу, вскрывает и критикует его недостатки.

Ключевые слова: фантастический мир, субжанр, утопия, интертекст.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что одним из главных направлений современного литературоведения и лингвистики является изучение особенностей такого явления литературы, как фантастика. Современная немецкая фантастическая проза представляется недостаточно изученной. В последние десятилетия в немецкоязычной литературе появился ряд произведений, изображающих параллельную реальность, в которых автор выступает в роли творца и создает особый мир со своей историей, культурой и этносами. Подобное художественное творчество относят к сравнительно новым литературным жанрам, среди которых мы разграничиваем фантастику и фэнтези.

Появившись в XIX веке, произведения научной фантастики (немного позднее и фэнтези-романы) выделились как субжанр в литературе XX века. Именно в XX веке научно-фантастические литературные произведения

впервые стали объектом литературоведческого и лингвистического исследования (в отечественной науке следует, прежде всего, назвать работы Р.И. Кабакова, Е.Н. Ковтун, Б.А. Ланина, А.В. Карелина, Е.И. Парнова). Как считает Е. Парнов, «фантастика не перестает быть искусством. В отличие от науки, которая неудержимо ветвится, образуя все новые ячейки узкой специализации, научная фантастика всякий раз стремится создать целостную картину мира» [1, с. 12]. Смысл понятия «фантастическое» становится более конкретным, если предмет этого понятия ограничить «элементом необычайного», который вводится в те или иные литературные произведения. Так, Е.Н. Ковтун [2] в своих исследованиях использует термин «необычайное» вместо термина «фантастика». Опыт Первой мировой войны приводит художников к пересмотру многих прежних идеалов, в творчестве немецких писателей «потерянного поколения» смещаются акценты к разочарованию в оптимистических взглядах на прогресс и на роль всех общественных институтов. Материальные ценности и ценности внешнего мира отстают перед ценностями внутреннего, духовного мира личности. Для XX века характерен одновременно рост утопических проектов и расширение масштабов утопического эксперимента, что делает границы утопии настолько подвижными, что возникает ощущение утопической реформации, наступления новых времен, когда прежде редкий литературный жанр становится господствующим стилем, модой и привычкой. Как считает А.В. Кузнецова, «разочарование в человеке и его способностях изменить мир послужило новым импульсом к эскалации утопизма как форме бегства от действительности» [3, с. 248]. Ценность утопии состоит в том, что содержащееся в ней описание идеального общества должно быть максимально полным. Критики произведений в жанре утопии находят абсурдными частности, приведенные в них, и на этом основании доказывают, что в подобных текстах абсурдно все. Однако ценность проектов альтернативного общества не может определяться лишь ценностью частных решений.

У немецких авторов есть определенный опыт создания утопии и анти-утопии. Одним из основоположников жанра фантастической утопии в немецкой литературе XX века следует назвать Эрнста Юнгера и его роман «Гелиополис» («Heliopolis»). Надо отметить, что в романе «Гелиополис», написанном в 1949 г., содержится попытка примирить космос и информатику. С одной стороны, это – фонофор, ставший таким средством коммуникации, которое незримо связывало каждого с каждым, а с другой стороны – тяжелое вооружение, ракеты, летящие в глубины космоса. Граждане описанного Юнгером государства находятся под постоянным пристальным контролем многих ведомственных структур, рассказчик называет их

по-разному: Координационное ведомство, Центральный архив и т.д. Стоит отметить, что это написано в 1949 году! Интересна диспозиция романа. Время действия – спустя несколько десятилетий после мировой войны. В Гелиополисе власть оспаривают друг у друга Проконсул (глава армии, опирающийся на аристократию и церковь) и Ландфогт (популист, контролирующий карательные органы, прессу и апеллирующий к инстинкту толпы). Приведем небольшую цитату в качестве иллюстрации: «В принципе, все они уповали на войну, надеясь что она отдаст всех этих демагогов в их руки. Ландфогт со своей стороны тоже торопил войну, от которой ждал роста беспорядков и дальнейшего распада общества. Оба правителя затаились, как звери, в своих логовах и прощупывали друг друга» [4, с. 60]. В каком-то смысле это противопоставление воскрешает противостояние фашистской партии и прусского генералитета в третьем рейхе. Юнгер ничего не пишет о финале борьбы, но победа Ландфогта неизбежна (как и в случае с Германией). Поскольку Проконсул не предпринимает решительных действий, время работает на его противников, а армия, будучи не в силах чувствовать свое противопоставление населению, – разлагается. Кроме Ландфогта и Проконсула в мире есть высшая сила – власть Регента, некогда победившего в войнах, но удалившегося от прямого управления. Регент сохранил за собой контроль над тяжелым вооружением и занят освоением космоса. Восстание масс, парсов, жестоко подавлено, военные-заговорщики арестованы. Однако финал романа не завершается счастливым концом.

Для романа Юнгера характерно большое количество интертекстуальных вставок, аллюзий, псевдоцитат, например: «Вы хотите манипулировать знаниями, как мозаикой, складываемой из кусочков ad hoc – по заранее составленной схеме. Тогда вы снаряжаете археологические экспедиции, которые находят в далеких пустынях и пещерах ледникового периода то, что вам нужно <...> Теперь этот дурной стиль перекочевывает из естественных наук в гуманитарные. А тому, кто находит нечто нежелательное, грозит инквизиция [4, с. 29]. Данный отрывок – прозрачный намек на фальсификацию данных в науке в период правления национал-социалистов.

Автор «Гелиополиса» рассуждает о таких понятиях как свобода, бес-смертие, совесть, свобода совести. Борьба двух властителей не ограничивается взаимными обвинениями. Согласно мнению одного из главных персонажей, Луция, «человека должен побороть сверхчеловек, мы одобряем учение Заратуштры. Следующий шаг будет состоять в том, что и сверхчеловека тоже необходимо побороть, и он потерпит крах от человека, кото-

рый в борении с ним добудет высшую власть» [4, с. 407]. Мир Юнгера противопоставлен в романе прошлому миру национал-социалистов.

В художественном дискурсе другого автора, Нобелевского лауреата Г. Грасса, происходит создание системы идиолекта, уникального в своем роде. Фантазмагорические модели реальности выражены в дискурсе рассказчика с частотной регулярностью. В романе «Крысиха» («Die Rättin», 1986) Г. Грасс рисует катастрофическую картину после ядерной войны, в которой уцелели только крысы. В «Крысихе» речь идет о судьбах всего человечества, о возможностях выживания. Само произведение сближается – по форме и композиции – с антиутопией, в которой автор использует элементы сатирической притчи, фантастики. Роман начинается с описания рассказчиком своего рождественского желания – получить в подарок крысу. Его желание получить крысу в подарок вызывает насмешки: «Зачем? только потому, что они теперь в моде? Почему не ворону? Или как в прошлом году: стаканы, изготовленные стеклодувом? Ну да ладно, желание есть желание» [5, с. 7] (перевод автора раздела). Полученный рождественский подарок начинает вести себя странным образом: рассуждать обо всем на свете, постоянно поучать человека. Крысиха становится собеседником, партнером героя. Предметом бесконечных диалогов Крысы и рассказчика являются судьбы мира, выживание человечества, проблемы будущего. В значительной части романа хозяйничает Крысиха. Такая отчуждающая инстанция, неожиданный угол зрения открывают перед рассказчиком возможность нетрадиционной интерпретации катастрофического положения, когда природа и люди оказались на грани вымирания. В «Крысихе» Г. Грасс пытается решить для себя глобальные проблемы: речь идет о перспективах человечества, о судьбах цивилизации. Он широко пользуется приемами условности при написании этой антиутопии, в которой сочетаются элементы сатирической притчи, фантазии, пародийной автобиографии. Фрагментарное изложение событий 1980-х годов соединяется с постъядерными видениями, путешествиями во времени и пространстве, чередуется вставками стихотворений на тему главных авторских рассуждений. Картина высохшего леса в некогда обширном лесном бору представлена автором в сатирическом ключе: на фоне искусственных декораций из бумажных елок произносит свою предвыборную речь федеральный канцлер, работают журналисты, выступление снимает телевидение. Никто не замечает, что лес ненастоящий.

Роман Грасса был воспринят немецкой критикой как преувеличение, «провокация». Автор от имени рассказчика призывает людей, все человечество быть бдительными перед угрозой новой мировой войны, необходимо, по мнению автора, уже сейчас принимать действенные меры по сохра-

нению экологического баланса на нашей планете: «Als wir noch kürzlich durch die alte Stadt Danzig gingen und du unverhohlenen Freude zeigtest über den zwar rußgeschwärzten guterhaltenen Zustand der vielen historischen Sehenswürdigkeiten, magst du gedacht haben: erstaunlich wie unbekümmert der Rattenalltag nach dem Großen Knall verläuft. Doch dieser Eindruck täuscht. Immer noch werden wir von plötzlichen Staubstürmen heimgesucht, gegen deren zersetzenden Wirkung nur Flucht in die Gangsysteme hilft [5, S. 228]. / «Когда мы совсем недавно проходили по старому Данцигу, тебя обрадовал вид его многочисленных исторических достопримечательностей, хоть и почерневших от времени, но еще хорошо сохранившихся, ты, может быть, подумал про себя: удивительно, как беспечно весь этот крысиный выводок отреагировал на Большой Взрыв. Но внешность обманчива. Время от времени нас обрушиваются пылевые ураганы, от разрушительного действия которых можно укрыться только лишь в системе длинных крысиных нор» (перевод наш – П.И.).

Повесть-утопия современного швейцарского автора Кристиана Крахта «Я буду здесь, на солнце и в тени» описывает события в воображаемой Швейцарской Социалистической республике, воюющей с Германией и Англией, причем военные действия длятся уже несколько десятков лет. Как оказалось, «великий конфедерат товарищ Ленин, вместо того чтобы вернуться в опломбированном вагоне в распадающуюся, раздираемую на части Россию, остался в Швейцарии и после десятков лет войны основал Советы в Цюрихе, Базеле и Нойберне. Гигантская Российская империя была сплошь вымершим пространством, наполненным ядовитой пылью и смертоносным пеплом» [6, с.84]. Одной из ярких реалий войны в описаниях К. Крахта является Редут, оборонительное сооружение, построенное на границе Швейцарской республики. Ряды воюющей ШСР постоянно пополняют жители Мозамбика, Центрально-Африканской республики, Ньяса-Ленда. Сюжет повести разворачивается при помощи описания переживаний чернокожего офицера швейцарской армии, который преследует врача-телепата с заданием убить его. Женщина, в которую влюблен главный герой, – биоробот, «от ее затылка исходит металлический запах, рядом с подмышкой у ней в кожу вживлена розетка». Автор проводит этого швейцарского офицера через смерти близких и незнакомых людей на встречу с Николаем Рерихом. Псевдореалистичность описания обстановки, окружения главного героя, постоянно продолжающихся военных действий очень напоминает роман Дж. Оруэлла «1984». Например: «Швейцарские войска одерживали одну победу за другой. На юге и Мозамбике они противостояли в позиционной войне бурам, на севере их влияние простиралось до границ эфиопской империи<...> Вниз по Замбези, вверх по Нилу и на восток

до самого Конго возводились укрепленные порты, останавливалось течение рек, гнали декадентских англичан, холерных немцев и вонючих миссионеров, одолевали чуму у крупного рогатого скота и истребляли муху цеце...» [6, с. 113]. В конце концов комиссар-африканец совершает исход к истокам – в Африку, к своим соплеменникам, которые так же, как и он, отказались от благ цивилизации в пользу мира и покоя. По всему тегсту щедро раскиданы символы и намеки. Данное произведение К. Крахта, по нашему мнению, можно отнести к жанру социально-политической утопии.

Так как возможности научного предвидения в отношении общественных систем ограничены, наука редуцирует действительность к ее рационально постижимым аспектам. В этом отношении наиболее интересна антиутопия, где моделирование сценария будущего соединяется с критическим осмыслением настоящего. Таким образом, несмотря на возможные теоретические ошибки, антиутопии открывают перспективу для целостного, многовариантного представления будущего с большими сроками упреждения.

Ценность проектов альтернативного общества не определяется лишь ценностью частных решений. Центральное значение при оценивании утопических идей имеет противоположность классовых интересов, различия культурных традиций. Современная утопия критикует настоящее мироустройство, политических деятелей, общество с целью его обновления. По мнению О.А. Павловой, зародившийся в эпоху Просвещения индивидуализирующий подход к человеку «явился первой причиной эволюции позитивной утопии в негативную» [7, с. 48].

Отсюда вытекает следующий вывод: позитивная утопия может преобратиться в свою противоположность – негативную утопию, при условии, если подходить к ней с позиции иной системы ценностей, с другими устремлениями, социальными потребностями и интересами, вкусом. Мы считаем, что негативная утопия – это изображение нежелательного, больного мира. Что касается антиутопии, то, по нашему мнению, это не просто негативная утопия, а отрицание самой идеи утопии. Утопия и антиутопия могут рассматриваться как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок. Антиутопия в настоящем виде – продукт XX века, хотя отдельные элементы имели место в более ранние периоды.

Список литературы

1. Парнов Е.И. В увеличительном зеркале фантастики // Сборник научной фантастики. Вып.22. М.: Знание, 1980. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litlife.club/br/?b=67112&p=1> (дата обращения 21.10.2018).

2. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. 306 с.
3. Кузнецова А.В. Генезис жанров утопии и антиутопии в английской литературе XX века. // Проблемы истории, филологии культуры Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова. 2012. С. 250–261.
4. Юнгер Э. Гелиополь / Пер. с немецкого Г. Косарик. М.: АСТ, 2018. 416 с.
5. Grass G. Die Rätin. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag. 1986. 466 S.
6. Крахт К. Я буду здесь, на солнце и в тени / Пер. с немецкого С. Горбачевской, Д. Лыникова М.: Литпром; Астрель, 2009. 223 с.
7. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии. Волгоград: Волгоградское научное общество. 2004. 472 с.

UTOPIA AND DYSTOPIA IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE OF THE XX CENTURY

P.F. Ivanov

The aim of the work is to give a brief overview of the artistic and stylistic originality of the German utopian prose; to present the genre richness of the authors of science fiction novels of the XX century and of the first decade of the XXI century; to determine the direction of the modern utopian novel. The conclusion is made, that the socio-political utopia serves as a warning to the society, reveals and subtly criticizes its shortcomings.

Keywords: fantastic world, subgenre, utopia, intertext.

5.5. ХМЕЛЬ, СОН И ЯВЬ: «ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА» СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

© *А.А. Никодимова, А.Ю. Сорочан*

Раздел посвящен фантастическим текстам, опубликованным на страницах периодического издания «Сельское чтение», редактором которого был В.Ф. Одоевский. Практически в каждом выпуске издания находились произведения, тяготевшие не к сказочному, а к фантастическому модусу повествования («Нечистая сила» В. Соллогуба, «Хмель, сон и явь» В. Даля и др.). Однако эти тексты предназначались для специфической читательской аудитории и встраивались в необычный контекст. В разделе рассматриваются три варианта восприятия воображаемого и реального, условно обозначенные в заглавии рассказа Даля, и разные интерпретации базовой фантастической установки «Я почти начал верить». Также авторы обращаются к истории публикаций отдельных текстов в «Сельском чтении».

Ключевые слова: фантастика, история русской литературы, В.Ф. Одоевский, В.И. Даль, «Сельское чтение»

Рассуждая о фантастике, следует начинать с определения. Существует две интерпретации понятия «научная фантастика» – «фантастика» как таковая сопрягается либо с футурологией (и тогда речь идет в первую очередь о сюжетах), либо с поэтикой (в таком случае выбирается особый модус повествования, кратчайшее описание которого предложил Цветан Тодоров: «Я почти начал верить») [1, с. 18–20]. Это разделение оказывается, как мы увидим, весьма продуктивным – но все-таки не исчерпывающим.

Однако в случае «протофантастических текстов», предшествующих эпохе «научно-технической революции», мы можем говорить об адаптации модуса повествования для решения некоторых задач, в том числе педагогических. И здесь наше внимание привлекла педагогическая деятельность Владимира Федоровича Одоевского, которого признают одним из первых русских фантастов XIX столетия.

Журнал «Сельское чтение» под редакцией В.Ф. Одоевского и А.П. Заболоцкого публиковал материалы о крестьянском быте и хозяйстве [2, с. 87–88]. Всего вышло 4 выпуска данного издания, и в них печатались такие авторы, как А.Ф. Вельтман, В.И. Даль, В.Г. Белинский, М.Н. Загоскин и многие другие. Многие русские писатели задумывались о недостатке образования в крестьянской среде и всеми возможными способами пытались привить крестьянам любовь к наукам и чтению через призму обыденных вещей. В «Сельском чтении», наряду с сочинениями историческими и беллетристическими (басни, притчи, рассказы, сказки), встречаются тексты исключительно утилитарные: авторы дают советы по домоводству, гигиене, медицине и сельскому хозяйству.

И практически в каждом номере есть произведения, тяготеющие не к сказочному, а к фантастическому модусу повествования. Однако эти тексты предназначались для специфической читательской аудитории и встраивались в необычный контекст. В итоге мы наблюдаем несколько вариантов реализации установки «я почти начал верить». И самый интересный пример – рассказ В. И. Даля, напечатанный в 3-й выпуске альманаха. Интересно, что рассказ Даля появляется в альманахе рядом с произведениями другого русского фантаста А.Ф. Вельтмана, хотя на этот текст явно повлиял более ранний рассказ Вельтмана «Иоланда», опубликованный в 1843 году. Эти тексты для русской литературы 1830–1840-х годов уникальны; они имеют самое прямое отношение не только к истории фантастики, но и к истории детектива. В первом случае мы имеем дело со сказочным по сути средневековым миром, а во втором с традицией «хмельных видений»,

тоже маскирующей этнографическое видение мира. Наиболее выразительна композиция рассказов – на ней-то и строится детективный эффект. Вельтман строит сюжет как цепь драматических картин, связь между которыми надлежит выстроить читателю, Даль так же поступает с картинами бытовыми. Самые сюжеты, если отвлечься от исторических деталей, почти идентичны. И у Вельтмана, и у Даля речь идет об осуждении за убийство исчезнувшего человека, который на самом деле жив. При этом обвиняемый уверен, что на самом деле совершил преступление: Иоланда находилась в состоянии нервного истощения, а Степан у Даля был пьян до бесчувствия. Более чем вероятно, что Даль был знаком с рассказом Вельтмана если не по публикации в «Московском наблюдателе», то по сборнику «Повести», вышедшему в начале 1843 г. Во многом влиянием Вельтмана объясняется пролог к «Хмелю, сну и яви», смысл которого: «Человек все один и тот же; отличается один от другого либо тем, что бог даст <...> либо <...> кафтаном – и это различие, бесспорно, самое существенное, на котором основано многое» [3, с. 203].

Писатели выходят в этих текстах за пределы «своей» сферы – русской древности и русского быта. Однако выход строится на аксиоме – «человек склонен ошибаться». Вельтман и Даль начинают с совсем не сказочных картин: первый обстоятельно описывает французские реалии XIV в., второй – жизнь владимирской деревни, где «кочевье бывает поводом порчи нравов» [3, с. 208]. Но на смену «хмельной» реальности приходит «сон» – фантастическое видение Иоланды и пьяный бред Степана. За ним – черед «яви», пробуждения, когда истинное положение дел открывается и читателям этих своеобразных детективов. Лишь в финале, когда раскрывается истинная подоплека событий, сюжет может завершиться излюбленными авторами средствами – Раймонд и Санция бегут, спасаясь в путешествии, Степан осознает единственную явь – «судьбы не минуешь!» [3, с. 225].

Нельзя не признать оригинальность построения, как нельзя отрицать и то, что создатели сказочных миров, в которых по идее должен быть один закон для всех – закон не словесно выраженный, но изначально данный, не смогли выдержать единую интонацию на протяжении всего произведения. Натуралистичное и обстоятельное описание аутодафе у Вельтмана явно разрушает причудливую, основанную на очаровании «чудес» (это было отмечено уже в рецензии на сборник «Повести» в «Библиотеке для чтения» [4, с. 31]) композицию перед самым финалом, будучи явной апелляцией к «неистойовости словесности», особенно к «Собору Парижской Богоматери» В. Гюго. (То же касается и Даля – прокурор, который не мог принять решение по делу Степана, будто списан у Гоголя Пересечения с «Мертвыми душами» и «Ревизором» [3, с. 223] настолько очевидны, что могут

стать интересной иллюстрацией к теме «Гоголь и Даль», кажется, только намеченной в литературоведении). Персонажи «в других костюмах» опять оказываются неясными, чужими и чуждыми в мире, где правят «случаи» и «чудеса» – и в языке, и в сюжете.

Следует отметить, что «враждебная фантастика» появляется во многих текстах, публикуемых в «Сельском чтении» – например, в рассказах Вельтмана «Незванный советник» и Соллогуба «Нечистая сила», где речь тоже идет о вреде пьянства. Но если «хмель» маркирует негативный аспект фантастики, то с понятием «сна» в большей мере связана иллюзорность, несерьезность фантастических текстов. В рассказе Даля фантастическое является враждебным и пугающим, в других текстах «Сельского чтения» оно представляет собой маргинальный элемент. Например, в «Рассказах дядюшки Ириней» В.Ф. Одоевского описано множество изобретений и нововведений. В некоторых случаях «фантастическая» и «подлинная» интерпретации. Особенно ярко это проявляется в рассказе «О чем дядя Ириней спрашивал у приезжих и что они ему рассказывали». Прием отстранения играет в данном случае не столько сюжетную, сколько педагогическую функцию.

Так, описание паровоза, встречающееся нам в данном произведении, сначала дается с точки зрения крестьянина Петрушки. Он считает, что «машина» запряжена восьмьюдесятью лошадьми, а черный дым, идущий из трубы, нужен для того, чтобы пироги печь.

«Я и спрашиваю у соседей: что за дым такой? – «Машину топят» – говорят; видно, пироги печь хотят, подумал я...

Вот, слышу, вокруг толкуют: «Машина в шестьдесят лошадей! Нет! В восемьдесят!» Ну, подумал я, эка мудрость, что скажут – шесть десятков лошадей запрягли!» [5, с. 314].

Но еще один герой рассказа – Ванька – знакомит Петрушку со строением паровоза и «магическая» интерпретация происходящего последовательно разоблачается, заменяется рациональной.

Примерно так же возникают «фантастические» гадины в рассказе о картофеле:

«Тихон: – Крещен-то ты крещен, я сам на твоих крестинах кашу ел; но все-таки ты истая чертова кукла.

Тришка: – Помилуй, Бога ради, почему?

Тихон: – Просто-напросто потому, что черт тобою забавляется и наконец вовсе поберет. Ты уж теперь чаще ходишь в кабак, нежели в Божий храм, и готов кривить душой из алтына» [6, с. 55].

И далее описание нового дается по той же «фантастической» схеме: «...Какая-то гадина свистнула двум-трем простофилям на ухо: “не берите

таблиц; зачем, де, вам таблицы? Это все выдумки, которых встарь не бывало; жили же и без таблиц! Это де мудрят одни Начальники!» Одурачивши простаков, гадина нырнула опять в болото, а старичишки и заартачились» [6, с. 61–62]. «Сон» рассеивается довольно быстро, всякое упоминание о подобной фантастике быстро отодвигается на периферию повествования.

Но присутствие «фантастического» в сочинениях, служащих педагогической цели, может служить и выявлению истины – «хмель» и «сон» поучительны, но наибольшую ценность имеет «явь». Первая книжка «Сельского чтения» открывается рассказом М.Н. Загоскина – заметим, имевшего уже опыт сочинения готических новелл (книга «Вечера на Хопре»).

Отец Василий – главный герой одноименного произведения с помощью своих фантастических рассказов способствует тому, что остальные герои перестают совершать дурные поступки. Так, Авдотья перестает просить милостыню (что она делала, хотя в деньгах не нуждается и живет довольно богато), потому что, по словам отца Василия, с каждой принятой монетой мы принимаем на себя и грехи подающего.

А двух невесток он мирит благодаря своему рассказу, в котором девушки оказались в милости у Бога благодаря тому, что пообещали никогда друг с другом не браниться.

Что интересно, сам Отец Василий отказывается от «хмеля»:

«– Власть твоя, батюшка, а уж бражки выкушай!

– Нет, старик! У меня есть своя брага почище твоей: родниковая водича. Эту брагу сам Господь Бог создал на потребу человека» [7, с. 11].

В этих случаях фантастическое открывает истинный облик мира, так как интерпретируется как чудо. Только при таком отношении фантастика допустима и полностью реабилитирована.

Отказ от последовательного использования фантастических элементов объясняется ограниченностью принятых автором условностей и педагогических задач. В рассказах Вельтмана очевиден переизбыток артистизма, «прыгучести», неуместный в педагогическом сочинении, в сказках и рассказах Даля очевидна последовательность этнографа. От них прямая дорога (минуя попытки выстроить сказочный сюжет без сказочных средств) к подлинной энциклопедии народной мысли – собранию пословиц и слов. И в «Сельском чтении» пословицы и мудрые истины постепенно вытесняют «хмельные» и «сонные» видения. Но три варианта интерпретации фантастического (хмель, сон и явь) все-таки могут быть прочитаны как дискредитация, маскировка и реабилитация. И если принять эту аналогию, можно задать себе вопрос: много ли изменилось с тех пор?

Список литературы

1. Головачева И.В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х гг. // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2013. Вып. 2. С. 18–27.
2. Виргинский В.С. Владимир Федорович Одоевский. Естественнонаучные взгляды (1804–1869). М.: Наука, 1975. 112 с.
3. Даль В.И. Избранные произведения. М.: Правда, 1983. 448 с.
4. [Б. п.] Даль В. Повести // Библиотека для чтения. 1843. № 10.
5. Одоевский В. Ф. Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955. 368 с.
6. Одоевский В.Ф. О чем дядя Ириной спрашивал у приезжих и что они ему рассказывали // Сельское чтение. СПб.: Тип. Министерства государственных имуществ, 1848. Т. 1.
7. Загоскин М.Н. Отец Василий // Сельское чтение. СПб.: Тип. Министерства государственных имуществ, 1848. Т. 1.

HOP, DREAM AND REALITY: «THE PEDAGOGICAL FICTION» OF THE MID-NINETEENTH CENTURY

A.A. Nicodimova, A.Y. Sorochan

The article is devoted to the fantastic texts published on the pages of the periodical "Rural reading", which was edited by V. Odoevsky. Almost in every issue of the publication the works, tended to fabulous and fantastic mode of narration, were discovered ("Evil Spirit" by V. Sologub, "Hop, dream and reality" by V. Dal' etc.). However, these texts were intended for a specific readership and were embedded in an unusual context. The article considers three variants of perception of the imaginary and the real, conditionally designated in the title of Dal's story, and different interpretations of the basic fantastic installation "I almost started to believe". Also, the authors refer to the history of publications of individual texts in the "Rural reading".

Keywords: science fiction, history of Russian literature, V.F. Odoevsky, V.I. Dal, «Rural reading».

5.6. ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ ФЭНТЕЗИ: ВОЗМОЖНЫЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ

© *Т.И. Хоруженко*

В разделе автор ставит цель – построить жанровую модель, способную максимально точно охарактеризовать жанр фэнтези. Построение жанровой модели позволит более точно определить, какие тексты могут быть включены в понятие «фэнтези». С помощью методики, предложенной Н.Л. Лейдерманом, разбираются план восприятия, план содержания и план структуры жанра фэнтези. В итоге автор приходит к выводу, что жанрообразующую роль в фэнтези играет сам факт творче-

ния иного мира. Именно придуманный мир и составляет план содержания фэнтези, в плане структуры жанр тесно связан с авантюрным романом, а план восприятия фэнтези – игра, в ходе которой читатель получает возможность «скрыться от реальности», то есть реализовать эскапистский потенциал фэнтези.

Ключевые слова: жанровая модель, фэнтези, фантастика, жанр.

Построение жанровой модели фэнтези – актуальная задача литературоведения. Отсутствие четких жанровых критериев ведет к размыванию самого термина фэнтези: не прояснен его «статус», сильно разнится круг включаемых в понятие текстов. Так, Е. Ковтун выделяет четыре типа фэнтези: мистико-философскую, в которую входят произведения И.В. Гёте, Э.Т.А. Гофмана, Г. Майринка и Х.Х. Эверса, Л. Андреева и Д. Мережковского, А. Куприна и В. Брюсова, метафорическую, образцы которой создали А. Грин и С. Лагерлеф, А. Белый и Ф. Сологуб, «ужасную» (или «черную»), к которой относятся романы Б. Стокера, М. Элиаде, Г. Лавкрафта, и «героическую» (или «меча и волшебства»), к которой относятся романы М. Муркока и Р. Желязны. Наиболее интересными автор считает первые три типа [1, с. 118–121].

Путаница творится и с определением жанровой природы фэнтези. Е. Ковтун предлагает считать *fantasy* типом художественной условности, «использующей фантастическую посылку без логической мотивации в тексте» [1, с. 18]. Как «вид» фэнтези рассматривается в словаре базовых понятий массовой культуры В. Черняк [2, с. 149]. В. Губайловский говорит о «литературе фэнтези» [3, с. 175]. В. Березин избегает давать определение фэнтези, говоря о нем как о явлении, но в то же время отмечает, что существуют «два вида этой литературы отечественного производства – фэнтези с родным привкусом и фэнтези, сделанная под зарубежный образец» [4, с. 185]. В литературной энциклопедии фэнтези также определяется как вид [5, с. 1161]. Литературный критик К. Строева пишет о фэнтези как о жанре, однако, впоследствии выясняется, что «русскоязычная фэнтези» – это скорее вид, поскольку она «породила уже целый ряд жанров и направлений. Каждое из направлений отличается определенными особенностями стиля, проблематики и даже различным выбором места действия» [6, с. 403]. В последние годы исследователи, в основном, говорят о жанре фэнтези, хотя дают ему различные определения [7; 8]. Исходя из всего вышесказанного, нельзя не отметить, что построение жанровой модели фэнтези – насущная проблема фантастиковедения.

Как уточняет Н. Лейдерман, модель жанра состоит из плана содержания (тематика и проблематика), плана структуры, в который входят системы способов художественного отображения (композиция, пространственно-временная структура, «память жанра») и план восприятия, являющийся

следствием оформления содержания в заданную структуру. «Между тремя планами жанра существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура – это своего рода код к эстетическому эффекту... система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» [9, с. 109].

Попробуем наметить жанровую модель фэнтези, однако, начнем не с «плана содержания», а с «плана структуры». По своей форме фэнтези наиболее близко подходит к авантюрному роману, как его описал М.М. Бахтин. Именно из авантюрного романа заимствуются хронотоп дороги и многочисленные «вдруг» и «как раз» [10, с. 302]. Соответственно, если говорить о «памяти жанра», то для фэнтези – это рыцарский роман и волшебная сказка, элементы которой также легко прослеживаются в произведениях исследуемого жанра.

Что касается «плана восприятия» жанровой модели фэнтези, то о нем достаточно много написано: это эскапизм, бегство от действительности в другую, более счастливую реальность. Данный эстетический эффект фэнтези обуславливается его игровой природой. Игра понимается «как деятельность, направленная на создание автономных ситуаций, которые обладают замкнутой внутренней структурой (определяемой правилами) и повышенной (по сравнению с внеигровой реальностью) степенью непредсказуемости» [11, с. 75]. При этом в фэнтези играют и автор, и читатель. Первый создает фантастический, придуманный мир, а второй – принимает этот мир со всеми логическими допущениями.

Эскапизм, как характерная черта фэнтези, обуславливает и популярность жанра. Как отмечает Т. Апинян, ссылаясь на М. Лацаруса, человек «играет, когда он устал – для того, чтобы восстановить силы» [12, с. 25]. Бегство от реальности в фэнтезийный мир, таким образом, позволяет читателю отдохнуть и набраться сил.

Самый сложный, на наш взгляд, аспект жанровой модели фэнтези – его «план выражения». По тематике и проблематике произведения фэнтези достаточно сильно разнятся. Можно, конечно, постараться создать упрощенную сюжетную схему типичного произведения, но и она будет варьироваться. Похожая ситуация сложилась, по наблюдению Л. Геллера, с советской научной фантастикой: «она оказалась неспособной произвести определенную, самостоятельную жанровую схему» [13, с. 172]. Соответственно, исследователь предлагает рассматривать «не сюжетную схему, а сюжетообразующую роль научно-фантастической идеи» [13, с. 172].

На наш взгляд, в «плане содержания» фэнтези нужно рассматривать не «жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения» [9, с. 111], а сюжетообразующую роль созданного автором фантастического мира. Именно творение миров, по большей части, отличает фэнтези от всех остальных разновидностей фантастики. Как справедливо отмечает И.В. Лебедев, мир фэнтези часто вторичен. При этом «вторичность мира фэнтези определяется не столько его непохожестью на реальность, сколько тем, что художественная действительность фэнтези всегда заведомо производна» [14, с. 17]. Исследователь подчеркивает, что «для автора фэнтези существенна не столько новизна, сколько узнаваемость мира для мало-мальски начитанной аудитории» [14, с. 17]. Выделенные особенности мира фэнтези, тем не менее, «не отменяют требований к тщательной его проработке, необходимости строго логичного его построения» [14, с. 17].

Итак, для фэнтези чрезвычайно важен продуманный (то есть обладающий собственной логикой и законами) *иной мир*, в котором происходит действие, поэтому, на наш взгляд, именно этот параметр и необходимо делать основным при определении «плана содержания» фэнтези. Идеальным примером подобного мира станет Средиземье, созданное Дж. Р. Р. Толкином. Из русского фэнтези можно привести в пример миры А. Пехова, Н. Перумова, С. Лукьяненко.

Необходимо также сказать несколько слов о необыкновенной гибкости «плана структуры» фэнтези. В последние годы литературный рынок наводнили различные фэнтези, созданные по лекалам любовных романов и детективов. Подобный перенос жанровой структуры в иную литературную область [15, с. 142], когда «произведения создаются по жанровой модели, традиционно относящейся к одной из литературных систем, но в рамках другой литературной системы» [15, с. 143], стал возможен из-за указанных выше особенностей «плана выражения» фэнтези.

Подводя итог вышесказанному, следует подчеркнуть нетипичность жанровой модели фэнтези по сравнению с другими жанрами массовой литературы: для ее построения важен не сюжет или герои, а собственно пространство, в котором и происходит действие. Эта же особенность жанровой структуры позволяет фэнтези «захватывать» смежные литературные области, что ведет к появлению дамских романов в жанре фэнтези и фэнтези-детективов.

Список литературы

1. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. / Е.Н. Ковтун. М.: Высшая школа, 2008. 484 с.

2. Черняк В.Д., Черняк М.А. Фэнтези // В кн.: Базовые понятия массовой литературы : Учебный словарь-справочник. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 149–152.
3. Губайловский В. Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С. 174–186.
4. Березин В. Фэнтези // Октябрь. 2001. № 6. С. 185–189.
5. Гопман В.Л. Фэнтези // В кн.: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1161–1164.
6. Строева К. Фэнтези-2004. М., 2004. Фэнтези-2005. Тупики и выходы // НЛЮ. 2005. №71 С. 399–305.
7. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.Д. Гусарова; Петрозаводский гос.ун-т. – Петрозаводск: [б. и.], 2009. 23 с.
8. Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.П. Криницына ; Пермский. гос. пед. Ун-т. – Пермь: [б. и.], 2011. 23 с.
9. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург : УРГПУ, 2010. 904 с.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
11. Махов А.Е. Игра (в литературе) // В кн.: Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 75–77.
12. Апинян Т.А. Игра в пространств серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2003. 340 с.
13. Геллер Л. Вселенная за пределами догмы: Размышления о сов. фантастике. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. 444 с.
14. Лебедев И.В. Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2014. № 3. С. 14–20.
15. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 292 с.

THE GENRE MODEL OF FANTASY: POSSIBLE APPROACH TO THE PROBLEM

T.I. Khoruzhenko

The aim of the article is to build a genre model that can characterize the fantasy genre as precisely as possible. The construction of the genre model will allow investigators to determine more accurately which texts can be included in the fantasy genre. With the help of the genre analysis that was firstly proposed by N.L. Leiderman, the author intended to understand the structure of the model of fantasy genre. It includes perception, content and structure. The perception is based on the game with the reader, the structure is akin to the adventure novel. In the end, the author comes to the conclusion that the

genre-forming role in fantasy is played by the very fact of the creation of a different world. It is possible to say that the invented world is the main content of fantasy.

Keywords: genre model, fantasy, fiction, genre.

5.7. СТРУКТУРНАЯ РОЛЬ КОСМОГОНИЧЕСКОГО И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ

© *Е.А. Нестерова*

Раздел посвящен рассмотрению космогонического и эсхатологического мотивов в современной литературе фэнтези и анализу положения этих мотивов в структуре произведения. Исследование ставит цель определить, как эволюционировали мифологические мотивы в рамках литературы фэнтези. Выявляются различия в функционировании данных мотивов в фэнтези и в естественных мифологиях. Основными определенными отличиями является изначальная связь космогонии и эсхатологии в произведении фэнтези, что нетипично для мифологии; изменения затронули также наполнение понятия «мир». Для фэнтези как частный случай эсхатологии выделяется ситуация пересоздания законов мира. Анализ лексического слоя отрывка из космогонического текста в сопоставлении с отрывком эсхатологического характера в творчестве писателя, во многом определившего каноны фэнтези, позволило наглядно продемонстрировать, насколько тесно связаны в фэнтези эти два мотива. Выводами анализа является определение тех параметров произведения, на которые в наибольшей степени влияет обращение к космогоническо-эсхатологической тематике.

Ключевые слова: космогония, эсхатология, мифологические мотивы, фэнтези, картина мира, бесконечность, временная структура, линейное время, циклическое время.

Космогония в переводе с древнегреческого есть «рождение Космоса», то есть мира организованного, структурированного и противопоставляемого Хаосу, бесформенному неограниченному предначалу бытия. Обычно в естественных мифологиях сосуществуют различные мифы или различные пласты одного мифа о сотворении всего сущего, которые все вместе составляют общую космогоническую систему для народа. Так, в египетской или древнегреческой мифологии можно найти значительное число вариантов мифа о возникновении и последующей космологизации, то есть приведении к порядку, мира. Древнегреческая и римская культуры особенно тяготели к «объяснению через происхождение», чем, возможно, вызвано особое обилие мотивов творения и возникновения.

Эсхатология, напротив, есть группа преданий и мифов, отражающих в рамках одной культуры представления о конце мира. Как отмечает исследователь верований и эволюции религии М. Элиаде в книге «Миф о веч-

ном возвращении», эсхатологическая линия, в отличие от космогонических мотивов, не является универсальной составляющей мифологии. Тема конца мира как такового (окончательного конца) не является присущей мифологии как таковой. Мифология, наоборот, основана на циклическом времени, предполагающем «перезапуск системы», пусть и в ином модусе или состоянии. Таковы века древнегреческой или римской мифологии или Юги в священных текстах индийской традиции.

На грандиозно-необратимом конце мира строится, в первую очередь, иудейско-христианская мифология, и известный нам вариант германской мифологии. Однако, учитывая период написания дошедшего до нас варианта «Старшей Эдды», которая выступает основным мифологическим текстом германской традиции, высока вероятность того, что представление о Рагнарёке сформировалось под влиянием христианской традиции, как результат взаимодействия с идеей Страшного Суда, а не было исконно присуще германской картине мира.

Фэнтези, зачастую рассматриваемое современными исследователями как современная форма мифологии, активно использует космогонические и эсхатологические мотивы. Тем не менее, существует ряд значительных отличий как в формировании этих мотивов внутри каждой из структур, так и в функционировании этих мотивов внутри систем мифологии и фэнтези.

Во-первых, стоит отметить, что естественные мифологии формировались на протяжении времени и космогонические мифы возникали независимо от эсхатологических. При создании же произведения фэнтези автор зачастую отталкивается от целостного представления о развитии своего мира, от его сотворения до конца его истории. Более того, произведение фэнтези ставит эти темы в определенную связь, к чему мы вернемся позднее.

Во-вторых, мир для мифологии всегда есть Космос, то есть, по замечанию историка науки и философии А. Койре, «термин “мир” в его полном значении, в каком он употреблялся в греческой и средневековой традициях, понимает под собой завершенное и самодостаточно целое» [1, с. 90]. Первоначально фэнтези следует такому мифологическому пониманию, однако уже у У. Ле Гуин чувствуется расслоение мира (Земноморье и Иные ветра, куда уходят драконы). Если Арда Толкиена однозначно замкнута и располагается внутри пустоты, сопоставимой с Хаосом классических мифологий, то миры других писателей фэнтези все больше стремятся вплести в свои произведения бесконечную Вселенную. Именно с ней, пусть и не в привычном научно-космическом облике, имеет дело читатель «Бесконечной истории» М. Энде, «Темных начал» Ф. Пулмана, «Темной Башни» С. Кинга или «Хроник Амбера» Р. Желязны.

Проблема (бес)конечности описываемого мира напрямую связана с эсхатологической тематикой, а также с концепцией времени. Для классической мифологии бесконечное внеположно и потому противоположно миру. Оно есть основа, нерушимая, неустранимая, поддерживающая, но и нарушающая бытие мира как Космоса. Фэнтези же в своих достаточно поздних произведениях поднимает вопрос об уничтожимости бесконечного, самой первоосновы бытия («Темная Башня» Кинга, «Темные начала» Пулмана и «Бесконечная история» Энде равно касаются этого вопроса).

Мифологическая картина мира строится на циклическом времени. Периодически мир хаотизируется, что служит сигналом для действий по обновлению мира, буквальному перезапуску цикла и времени. Такими действиями являлись ритуальные, обрядовые празднества, связанные с годовым циклом и часто связываемые с идеей божественной власти (подробнее об этом смотри [2]).

В этой системе выход из циклического времени невозможен: миру необходимо периодически «впадать в хаос» с целью обновления сил. Время от времени время, порядок, гармония иссякают, так как их силы по определению (*ex origine*) конечны. Бесконечна лишь сила безграничного, но то, что не ограничено, противоположно миру. Существование мира тем самым является постоянным балансированием на невероятно тонкой грани между полным истощением и тотальным растворением в Хаосе первоначала. Даже христианская концепция времени предполагает, по сути, лишь переход явлений в другой модус: от временного бытия к вечному. Мир обновится, изменится, став Царством Божиим на земле, но не исчезнет как таковой. Также и Рагнарёк – не точка, за которой нет ничего. Такую же структуру мы встречаем в «Хрониках Нарнии» К.С. Льюиса, в «Последней битве» Нарния уничтожается, но лишь ради того, чтобы быть созданной вновь в улучшенном виде, «выше и дальше». Вероятно, концепция необратимого уничтожения мира для мифологического сознания немислима, так как противоречит всей системе циклов.

В фэнтези же происходит смешение двух временных структур: циклической, унаследованной от мифологии, и линейной, в которой все необратимо, ничто не повторяется и всё движется к своему концу. В результате этого взаимодействия могут возникать различные отношения элементов произведения. Как вечный может рассматриваться только мир, в то время как его части, такие, как живые существа – конечны и смертны; мир вечен, как и населяющие его существа (или определенная их группа); или же бесконечность мира подчинена циклической структуре, перетворению (как Фантазия у М. Энде). Эта система отношений должна быть заложена, определена, выбрана автором на этапе создания произведения.

Влияет временная структура мира и на построение сюжета. Квест героя в фэнтези почти неизбежно есть поход за спасением для мира, однако существует разница: это спасение от полностью необратимого конца, или речь о перестройке мира на иных основаниях (например, полный уход со сцены одной из разумных рас – Старших детей в перспективе развития событий «Властелина колец» Дж.Р.Р. Толкиена или Драконов, народа Творцов из Земноморья У. Ле Гуин). Таким образом, как вариант эсхатологического мотива в фэнтези может рассматриваться мотив перестройки законов, условий бытия мира, как в приведенных произведениях.

В качестве примера неопровержимой связи космогонии мира фэнтези с эсхатологическим мотивом (в его «реорганизационном» варианте) нам хотелось бы привести всего один пример. Он особенно показателен, поскольку, во-первых, речь идет о фэнтези, повлиявшем на развитие и каноны фэнтези; во-вторых же, космогония и эсхатологическая ситуация разнесены по разным произведениям, которые не всегда оба знакомы читателю и их не всегда легко отнести к одному жанру (если рассматривать фэнтези как жанр). Однако они повествуют об одном мире, одно – о его мифологическом и легендарном времени, второе – об «историческом» периоде, если выстраивать аналогию с литературой о нашем мире. Речь о «Сильмариллионе» и «Властелине колец» Дж. Р.Р. Толкиена.

А именно, сопоставим момент творения – развитие тем Великой Музыки – с моментом, когда своей кульминации достигает поход Братства Кольца (в первую очередь приводим оригинал, чтобы можно было оценить степень совпадения, теряющуюся за счет переводов, выполненных разными людьми. Выделено нами – *Е.Н.*) :

«Then Frodo stirred and spoke with a clear voice, indeed with **a voice clearer and more powerful** than Sam had ever heard him use, and *it rose above* the throb and turmoil of Mount Doom, **ringing in the roof and walls**» [3, p. 1237] // «And **a sound arose** of endless interchanging melodies woven in harmony that **passed beyond hearing into the depths and into the heights**» [4, p. 4].

«Фродо пошевелился и вдруг заговорил. Такого звучного и мощного голоса Сэм никак не ожидал от него услышать. Этот голос легко заглушал рокот Горы и отразился эхом от стен и сводов» [5, с. 951] // «Чудесно сплетенные мелодии поднялись до высот, и низринулись в бездны, и выплеснулись из обиталищ Илуватара в пустоту» [6, с. 6].

«And far away, as Frodo put on the Ring and claimed it for his own, even in Sammath Naur **the very heart of his realm**, the Power in Barad-dur was shaken, and **the Tower trembled from its foundations to its proud and bitter crown**» [3, p. 1237] // «And in one chord, **deeper than the Abyss, higher than the Firmament**, piercing as the light of the eye of Ilúvatar, the Music ceased» [4, p. 6].

«А далеко отсюда, в тот момент, когда Фродо надел Кольцо и объявил себя его властелином, Темный Владыка в Барад Дуре вздрогнул, и вместе с ним вздрогнула от основания до вершин своих Черная Крепость» [5, с. 952] // «И единым созвучием, глубже Бездны, выше Сводов Небес, всепроникающим, словно свет очей Илуватара, Песнь оборвалась» [6, с. 7].

«From all his policies and webs of fear and treachery, from all his stratagems and wars his mind *shook* free; and throughout his realm *a tremor ran*» [3, p. 1237] // «**In the midst of this strife**, whereat the halls of Ilúvatar *shook and a tremor ran out* into the silences yet unmoved...» [4, p. 5].

«Все хитрости, все паутины измен и коварства, все замыслы и планы – все это вдруг рухнуло в его черном сознании. По всему темному царству прошел трепет» [5, с. 952] // «В высший миг этой борьбы, когда чертоги Илуватара сотряслись и трепет пронесся по дотолу непо потревоженному безмолвию...» [6, с. 7].

Вероятно, эти отрывки редко приводят к прямому сопоставлению. Однако лексически они описывают идентичные процессы, с той лишь разницей, что в случае Музыки еще не существует ничего, кроме Пустоты, поэтому звук может заполнить лишь ее. В то время как Фродо находится внутри мира, в сердце владений Тьмы и прямо над жерлом вулкана, открывающего огонь сердца Мира. Лексическая аналогия позволяет утверждать, что момент, когда Фродо провозглашает Кольцо своим (а не уничтожает его, бросив в огонь) является наиболее значимым, он сопоставим с творением всей Арды и является ключевым смысловым моментом. Иначе говоря, новые законы, по которым будет существовать Арда в Четвёртой Эпохе, заложены именно в этот миг, когда Фродо (по типичному прочтению непрофессионального читателя) поддается соблазну, дает слабину, позволяет Врагу разгадать план Братства... Однако, если взглянуть на это чуть с иного ракурса, провозглашая, что «Кольцо – моё» («The Ring is mine!» [3. p 1237]), и тем самым, что он теперь – Чёрный Властелин, Фродо берет на себя вину Саурона, его «роль» и его место. Если в «Сильмариллионе» двигателем событий выступало противостояние будущего Тёмного Вала Мелькора с замыслом Всеотца Илуватара, и именно их конфликт в музыке достигает кульминации и вырывается в пустоту, то пиковый момент «Властелина колец», учитывая ту словесную оболочку, которую выбрал для него автор обоих текстов, можно посчитать в каком-то смысле исцелением этого противоборства. Потому что противостояние, разделение на «светлых» и «темных», «своих» и «чужих» действием Фродо снимается. А текстовая отсылка к Айнулиндале позволяет проследить эту связь, оценить эти два столь разноплановых события как развитие и разрешение той самой «музыкальной темы» – и еще раз, наряду с иными

художественными средствами, использованными Толкиеном, наглядно представляет круговую, циклическую, кольцеобразную структуру времени Арды, в рамках которой события Третьей Эпохи внутри истории мира способны обратной волной влиять на события, случившиеся до воплощения Арды, в самой Великой Музыке.

Таким образом, хотя мифологические темы сотворения и конца мира не являются обязательными элементами для произведения фэнтези – так, они отсутствуют в большинстве романов «Меча и магии», разновидности фэнтези, основоположником которой считают Р.И. Говарда и его цикл о Конане – они играют существенную роль в создании структуры произведения. Обращение к космогоническим или эсхатологическим мотивам в рамках произведения определяет многие факторы в общей концепции создаваемого писателем мира. Выбор той или иной картины мира (конечного или бесконечного, уничтожимого или нет) влияет на такие элементы, как временная структура, характер конфликта, конкретные характеристики персонажей в рамках мира произведения. И, выбирая определенный тип космогонии, автор ставит себе рамки в выборе как дальнейшего развития мира, так и его возможного завершения. И наоборот, определив характер эсхатологии мира, писатель тем самым уже определил допустимые для подобного конца истории ее начала.

Список литературы

1. Койре А. От замкнутого мира к бесконечной Вселенной. М.: Логос, 2001. 288 с.
2. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
3. Tolkien J.R.R. *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins Publishers. 2008. 1217 pp.
4. Tolkien J.R.R. Ed. by Christopher Tolkien. *The Silmarillion*. New York: Ballantine books. 1984. 480 pp.
5. Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. Властелин колец/ Пер. с англ. Н. Рахмановой, Н. Григорьевой, В. Грушецкого. СПб: «Азбука-классика». 2007. 1136 с.
6. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. Хроники/Пер. с англ. Н. Эстель. М.: АСТ. 2004. 411 [5] с.

STRUCTURAL ROLE OF COSMOGONICAL AND ESCHATOLOGICAL MOTIVES IN FANTASY LITERATURE

E.A. Nesterova

The article is dedicated to the study of cosmogonical and eschatological motifs in modern fantasy literature as well as to the analysis of the role and place of these motifs in the structure of fantasy work. The inquiry sets the goal of defining how have mythologi-

cal motifs evolved in frames of fantasy literature. Distinctions are discovered in the functioning of these motifs in fantasy literature and in mythologies. Main identified distinctions are: the initial relation between cosmogony and eschatological theme within fantasy work, which is not typical for mythology; changes in the meaning of the “world” concept. For fantasy work a subtype of eschatological motif is distinguished: the situation of redefining the world’s laws. Analysis of such a passage in the works of one of the most influential writers of the genre in comparison with a passage in his cosmogony allowed to demonstrate how closely intertwined these two motifs are in fantasy literature. The finding of the analysis is defining, which of fantasy work’s features depend mostly on the referring to the cosmogonical and eschatological topic.

Keywords: cosmogony, eschatology, mythological motifs, fantasy literature, world view, infinity, time structure, linear time, cyclical time.

5.8. СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ИДИОСТИЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. НОРТОН)

© *Е.В. Медведева*

Фэнтези является сегодня одним из самых популярных литературных жанров. Модель мира, отображаемая в произведениях, созданных в его рамках, является моделью одного из возможных миров, а именно, вторичного, аномального мира. В данном разделе рассматриваются особенности построения фантастической картины мира в произведениях жанра фэнтези. Миф рассматривается как источник структурных и сюжетных элементов для конструирования миров фэнтези. В качестве базы исследования используется понятие идиостиля. Анализ материала произведений Андрэ Нортон показывает, что автор широко использует мифологические элементы как отдельно, так и в различных комбинациях для создания новой, фантастической реальности. Авторский идиостиль характеризуется также применением «стилизации» и сочетания реально существующих элементов в новой комбинации.

Ключевые слова: фэнтези, возможный мир, аномальный художественный мир, идиостиль, мифологичность.

Один из самых молодых жанров нашего времени – жанр фэнтези зачастую анализируется с точки зрения противопоставления его реализму, который стремится максимально достоверно отображать объективную реальность. Само понятие реальность является философской категорией и употребляется в значении «все существующее вообще; объективный мир; действительность» [1]. Объективная реальность или действительность обычно противопоставляется виртуальной реальности, но в этом смысле любое художественное произведение творит свою виртуальную реаль-

ность (более или менее фантастическую), поскольку она основана на условности.

Осознание человеком реальности, начинаясь с созерцания и рефлексии образов мира и себя, включает также отображение отношения человека к миру и освоение им своего духовного отношения к миру и самому себе. Тем самым мир разделяется на три составляющих: мир вещей, мир человека и духовный мир [2].

В связи с возникновением теории возможных миров, идею которых впервые сформулировал Г. Лейбниц, и ее развитием в области модальной логики лингвистика также начинает использовать данную теорию для рассмотрения мыслительных пространств, существующих в семантическом пространстве языка. Как отмечает А.П. Бабушкин, возможные миры –это нечто мыслимое, но не отражающее реальное положение дел [3, с. 4].

Применительно к литературоведению теория возможных миров используется для изучения природы вымышленного и установления связи между миром художественных произведений и миром реальной действительности.

Мир, изображаемый в произведениях жанра фэнтези, это не просто один из возможных миров, но вторичный, аномальный мир. Этот вторичный мир может во многом походить на привычную нам действительность или кардинально отличаться от нее по своим параметрам, в любом случае в основе нового мироустройства должно лежать какое-либо фантастическое допущение – возможность существования того, что в реальном мире невозможно.

Именно аномальный художественный мир, который определяется как возможный мир, организованный на основе других общеструктурных принципов, в отличие от «нашего» (обычного) мира и является, по мнению С.Н. Плотниковой, когнитивной основой жанра фэнтези. При этом под аномальным художественным миром понимается, соответственно, такой мир, который не характеризуется прямой проективностью и отражательностью, не «вырастает» напрямую из реального мира и имеет отличающуюся от него внутреннюю структуру. Аномальный мир вторичен и может существовать лишь на фоне обычного мира [4].

Е.С. Дьяконова выделяет следующие концептуальные жанрообразующие признаки фэнтези: 1) создание вымышленного мира, характеризующегося нарушением или преломлением норм объективной реальности; 2) присутствие элемента игрового начала, которое проявляется как на уровне образотворчества, так и на уровне сюжетообразования [5].

Конструируя свой мир, автор прибегает к помощи элементов объективной реальности, соединяя и трансформируя их самым причудливым обра-

зом. При этом создаваемый мир должен быть внутренне логически непротиворечивым для того, чтобы читатель смог воспринимать его. Как писал Дж.Р.Р. Толкин, «необходимо придать вымышленному внутреннюю «логику реального», начиная с того, что сам автор должен верить в существование создаваемого им мира» [6, с. 173]. Основу такой логики создает в первую очередь миф.

Будучи достаточно новым явлением современной литературы, фэнтези имеет глубокие связи с литературными традициями прошлого, а именно: сказкой, мифом, эпосом и рыцарским романом. При этом генетическая связь фэнтези с эпосом и мифом обуславливает мифологичность фэнтезийной модели мира. Эта модель обладает такими свойствами мифологического мышления, как «невыведенность человека из окружающей среды, персонализация добра и зла, очеловечивание природных явлений, отождествление микрокосма и макрокосма, пространственно-временной синкретизм, бинарная логика и пр.» [7, с. 328]

Интерес к мифу отражает внутреннюю потребность человека ощущать себя сопричастным общему бытию человечества через обращение к архетипам, через которые и проявляется родовая культурная память [8, с. 12]. Как отмечает Д.А. Батулин, миф служит хранилищем представлений о мире и истории, нормах поведения, этических и эстетических ценностях. В свою очередь, литературный миф позволяет отразить не только архаическую реальность (родовую культурную память), но и субъективное миропонимание автора. Полученная в результате неомифологическая модель будет неизбежно содержать «культурные стереотипы и ценности, а также культуuroобразующие элементы (язык, философские и религиозные представления, элементы фольклора и др.)» [9, с. 123].

Авторы произведений жанра фэнтези, создавая свой неомиф, преобразуют исходный мифологический материал в мифопоэтические элементы авторского текста, способствуя таким образом возникновению целостной мифопоэтической модели. Использование вышеуказанных элементов приводит к реализации двух тенденций: 1) «мифореставрация», то есть заимствование мифологических сюжетов и образов, создание собственной системы мифов, реконструкция мифологического сознания; 2) создание «альтернативной мифологии» – переосмысливание и преобразование уже известных мифологических сюжетов и образов, придание им нового понимания [10, с. 69–70].

Любое литературное произведение представляет собой воплощение индивидуально-авторской картины мира, которая является характеристикой творческой личности писателя как субъекта художественной деятельности, то есть его менталитета, культурного потенциала, творческой мане-

ры и идиостиля. Особенности индивидуально-авторской картины мира формируются отобранными им (автором) языковыми средствами.

Произведения жанра фэнтези не являются в этом смысле исключением. Создавая новый, альтернативный мир фантастической реальности, каждый автор делает это по-своему, реализуя в тексте потенциальные возможности своей языковой личности, своего идиостиля. При этом идиостиль мы понимаем как совокупность содержательных и формальных лингвистических характеристик, отличающих произведения определенного автора.

Следует также отметить, что «текст репрезентирует не только свернутую форму сознания автора, но и картину мира той культуры и языкового сообщества, к которой он принадлежит. Если автор текста – носитель культуры, обладающий глубоким знанием языка, истории и литературы этого сообщества, то текст представляет собой вместилище многих смыслов и может считаться прототипическим для этой культуры» [5, с. 12].

Таким представителем является американская писательница Элис Мария (Андрэ) Нортон. Воспитанная в любви к чтению, она изучала историю в колледже и собиралась стать преподавателем, но в силу обстоятельств была вынуждена работать в библиотеке. Все это наряду с писательским талантом помогло ей стать ярким представителем авторов жанра фэнтези. В своих произведениях А. Нортон активно использует культурно-историческое наследие разных народов, хотя и отдавая предпочтение европейской мифологической традиции.

Модель миров произведений А. Нортон наполнена мифологическими элементами. На уровне структуры мифологичность проявляется как избранность героя, особый вид недостатка, «нехватки» чего-то особо важного для героя, смертельная опасность для героя и его мира, испытание, награда, отказ от возвращения в первоначальный статус.

На уровне содержания мифологичность проявляется как аллюзии на конкретные мифы. Так, например, А. Нортон использует аллюзии на скандинавские мифы, входящих в корпус прецедентных текстов англоязычной культуры. В романе «Forerunner Foray» в образе жриц Nornoch можно проследить аллюзию на богинь судьбы в скандинавской мифологии. Мотив борьбы со стихией, которая обречена на поражение, также характерен для скандинавских мифов. Создавая образы морских жителей, автор использует аллюзию на миф об Атлантиде и другие подобные ему мифы о подводных городах. Мифологическая аллюзия на образ божества прослеживается и в повести «Gifts Of Asti», где самыми ценными дарами оказываются знание и возможность выжить [11].

Хронотоп вышеупомянутых произведений также наиболее близок мифологическому: структура пространства является неоднородной, оно де-

лится на свое и чужое, имеет ярко выраженную ориентацию по вертикали, выделяемый центр и периферию. Время же теряет ряд своих характерных свойств – непрерывность, линейность, необратимость. Неоднородность изображаемого мира, двойственная его природа обуславливают авторскую модальность произведений фэнтези. С одной стороны, изображая «свое» пространство, автор пытается придать ему максимальную реалистичность и достоверность, используя для этой цели модальность «истинности» и «реальности». С другой стороны, при изображении «чужого» пространства, автор стремится подчеркнуть его аномальность, реализуя для этого модальность «странности» [12].

Следует отметить и высокую плотность наполненности произведений А. Нортон мифологическими мотивами, символами и архетипами. Так, например, наиболее частым является мотив предопределенности, предначертанности того, что предстоит выполнить и пережить главному герою. Данный мотив реализуется как предание («Elvenblood», «Gifts of Asti»), предвидение («Storm Over Warlock»), предчувствие («Forerunner Foray», «Flight In Yiktor», «Sorceress Of the Witch World»). Мифологический символ воды реализуется в своих различных значениях: это первоначально всего сущего – в повести «Gifts of Asti» именно в воде главную героиню ждет то, что станет основой возрождения жизни; это граница, путь в иной мир – в романах «Forerunner Foray», «Star Born», «Storm Over Warlock», «Elvenblood» путь героев связан с водными пространствами; вода как христианский символ духовного очищения также частично раскрывается в романах – пройдя испытания, ждущие героев на пути через водные пространства, они внутренне перерождаются.

Основными мифологическими архетипами многих произведений фэнтези являются архетипы Героя и Пути. Последний реализуется в произведениях А. Нортон через сюжетный сценарий квеста, который предполагает помимо всего прочего внутреннее изменение героя. При этом путь героя проходит через набор обязательных этапов, его цель носит глобальный, а не личный характер: установление природного равновесия между Добром и Злом, спасение своего мира, определение своего места и предназначения в окружающей действительности. Последнее, в свою очередь, связано с кардинальным изменением мировоззрения героя, это своего рода путь к себе [13].

Конструируя свою фантастическую реальность, авторы фэнтези создают эффект «остранения», при котором изображаемая действительность воспринимается одновременно как нечто близкое, знакомое и чужое, неизвестное. Основными способами достижения данного эффекта в произведениях А. Нортон являются: 1) стилизация под реально существующие

названия, предметы или явления; 2) соединение в новой, непривычной/нереальной комбинации действительно существующих компонентов для создания новых. Примечательно то, что оба эти способа используются автором на разных языковых и текстовых уровнях.

Первый способ, стилизация, применяется автором для номинации пространственных объектов (Archon IV, Lysander, Tikil, Estcarp, Karsten и т.д.), антропонимов (Harath, Ziantha, Kyllan, Fomi Tarah, Kar Su Pyt, Daxter и др.), писательница использует описательные конструкции, характерные для мифа (время года – «time of Ice Dragon», титульное именование героини – «Kaththea of the House of Tregarth», упоминание о предках – «the Old Race» и т.д.). А. Нортон также создает образы родоплеменных структур управления, напоминающих индейские или туземные (Wise Women of Estcarp, the Federation of Free Men).

Второй способ реализуется главным образом при создании образов персонажей. Это может быть сочетание антропоморфных и зооморфных характеристик, причем данное сочетание проявляется не только в описании внешности и характера, но и в виде речевой характеристики (например, имитация кошачьего шипения, соединенного с человеческой речью для расы Salarica). Это также может быть соединение внешних характеристик представителей разных человеческих рас в одном образе (например, представители Vupsalls обладают признаками монголоидной расы, но имеют светло-рыжие волосы). Объекты ландшафта характеризуются непривычными цветами: так, небо может быть янтарным, песок серым, скалы красными, земля голубой, а растительность бледно-лиловой.

А. Нортон соединяет элементы разных мифов (например, образ скандинавских богинь судьбы и образ морских жителей), придает мифологическим образам новые черты (эльфы в ее романе «Elvenblood» – жестокие поработители людей), помещает социокультурные явления и проблемы настоящего и прошлого (расизм, положение женщины в семье и обществе, социальное неравенство, избыточная толерантность и политкорректность, фактическое равенство в отношении к простым людям со стороны власти и оппозиции) в создаваемую ею фантастическую реальность. При этом автор переворачивает привычные представления, обнажая реальную проблему.

Проведенное исследование показывает, что идиостиль А. Нортон ярко проявляется в создаваемой ею фантастической реальности. Миры писательницы изобилуют мифологическими элементами и мотивами, чаще всего переосмысленными и наполненными новым содержанием, а основными способами представления авторской модели мира являются стилизация и сочетание реальных элементов в нереальной комбинации.

Список литературы

1. Новая философская энциклопедия / Под редакцией В.С. Стёпина. М.: Мсль. 2001. 2659 с.
2. Фалько В.И. Типология реальностей // ФН, 2005. №7. С. 118–132.
3. Бабушкин А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. 86 с.
4. Плотникова С.Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези // В сб.: Жанры речи. Саратов: Изд-во Гос УН-Ц, 2005. Вып. 4. Жанр и концепт. С. 262–272.
5. Дьяконова Е.С. Специфика дискурсивной гетерогенности англоязычного эпического фэнтези. Дис...канд.фил.наук. СПб: СПГЭУ, 2017. 184 с.
6. Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2008. 416 с.
7. Демина А.В. Феномен фэнтези: определения и истоки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2012. №1 (30). С.326–331.
8. Демина А.В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ. Дис.канд.фил.наук. Астрахань: Астраханский госуниверситет, 2015. 157 с.
9. Батурин Д.А. Неомифологическая сущность фэнтези // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 3 (35). С. 123–126.
10. Романов В.А., Осьмухина О.Ю. «Роман альтернативной мифологии» в контексте современного отечественного фэнтези (на материале «Боргильдовой битвы» Ника Перумова) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. Т. 1. № 2. С.67–75.
11. Медведева Е.В. Интертекстуальность как дискурсообразующая категория пространства жанра фэнтези // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 4–4 (64). С.133–137.
12. Коломиец С.В., Медведева Е.В. Категория модальности в дискурсивном пространстве фэнтези (на материале произведений А. Нортон) // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–2. С. 269.
13. Медведева Е.В. Квест как основной сценарий жанра фэнтези (на материале произведений А. Нортон) // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс. Кемерово – Ялта, 2016. С. 480–483.

THE SPECIFIC FEATURES OF CREATING FANTASTIC REALITY AS A REFLECTION OF THE AUTHOR'S INDIVIDUAL STYLE (BASED ON THE WORKS BY A. NORTON)

E.V. Medvedeva

The genre of fantasy is one of the most popular literary genres nowadays. The model of the world displayed in the works created within its framework is a model of one of the possible worlds, namely, the secondary, anomalous world. This article discusses the features of creating a fantastic picture of the world in the works of the fantasy genre. The myth is considered as a source of structural and plot elements for the construction of fantasy worlds. The concept of *idiostyle* is used as a basis for the research. The analysis of Andre Norton's works material shows that the author widely uses mythological elements both separately and in various combinations while building a new, fantastic reality.

The author's individual style is also characterized by the use of "stylization" and a combination of real elements in a new combination.

Keywords: fantasy, possible world, anomalous fiction world, author's individual style, mythological feature.

5.9. ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ПУТИ ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН

© *К.В. Суркова*

В разделе рассматривается, каким образом схема путешествия мифологического героя, описанная в работах Дж. Кэмпбелла, используется Урсолой Ле Гуин при создании своих произведений в жанре фэнтези. Анализируются и сопоставляются циклы произведений, относящиеся к раннему («Волшебник Земноморья») и позднему («Легенды Западного побережья») этапам творчества писательницы. Используется сравнительно-исторический метод исследования. Подчёркивается, что «путь героя» в произведениях Урсолой Ле Гуин имеет специфические особенности и в позднем цикле переживает большую трансформацию по сравнению с ранними произведениями (возрастает роль личного начала, уменьшается роль чудес, волшебного и необычайного). Делается вывод, что использование Урсолой Ле Гуин схемы «путешествия героя» помогает заложить в произведение несколько уровней трактовки происходящего и раскрыть такие темы, как становление личности в социуме и самоидентификация человека.

Ключевые слова: путь героя, Урсула Ле Гуин, инициация, самоидентификация, «Легенды Западного побережья», «Волшебник Земноморья».

Мифологические структуры начинают активно изучаться в конце XIX века, что связано с развитием этнографии и психоанализа. Опираясь на богатый этнографический материал, учёные приходят к выводу, что в мифах разных народов действуют сходные типы героев и реализуются сходные сюжетные схемы. Характерные признаки героя, обуславливающие сюжетную основу мифа, были выделены и описаны в работах психоаналитика Отто Ранка («Миф о рождении героя») [1] и британского антрополога Редглана («Герой») [2].

Теория архетипов К.Г. Юнга даёт возможность интерпретировать мифы разных народов как воплощение архетипических образов, находящихся в коллективном бессознательном. Согласно юнгианской трактовке сознание личности (эго) воплощается в облике героя мифа, а путешествия и приключения мифологического героя являются отражением процесса становления и развития личности. [3; 4].

Дж. Кэмпбелл [5] рассматривает в качестве основы героического эпоса космогонический миф и ритуал инициации, которые в свою очередь пред-

ставляют собой символическое выражение сотворения мира и становления личности. Кэмпбелл вводит понятие «путь героя», под которым понимает универсальную схему путешествий и приключений героя мифа [5].

Схема путешествия героя, получившая дальнейшее развитие в трудах К. Воглера [6], М. Мёрдок [7], включает в себя три основных этапа. У Дж. Кэмпбелла они обозначены как Исход (зов, преодоление порога, покровители, в чреве кита)— Инициация (путь испытаний, приключения, встреча с богиней, женщина как искусительница, встреча с отцом, апофеоз, вознаграждение) – Возвращение. [5] Эти этапы соотносятся с обрядом инициации, в процессе которого происходит выход героя за рамки привычного существования, символическая смерть и следующее за ней возрождение – возвращение в общину уже в новом качестве. В словаре «Мифы народов мира» инициация определяется как «переход индивида из одного статуса в другой, в частности включение в некоторый замкнутый круг лиц (полноправных членов племени, мужской союз, эзотерический культ и т. д.) и обряд, оформляющий этот переход.»[8, с. 543–544]. То есть инициация представляет собой выход за пределы обыденного существования индивида и преодоление испытаний, позволяющих обрести, выработать и осознать новые личностные качества а также, что наиболее важно, свою принадлежность к определённом обществу и культуре. Результатом инициации становится переход на иную, новую ступень существования, что связано с приобретением новой социальной роли.

Эта схема инициации воплощается в мифе в виде путешествия героя. Главный персонаж мифа покидает родные места, отправляется в странствие за границы привычного мира, где его ждёт цепь испытаний, пройдя через которые герой получает нечто ценное, с чем он и возвращается к соплеменникам. Триумф героя обычно связан с его воцарением, то есть главный персонаж получает новый социальный статус.

Позднее данная схема переходит в волшебную сказку, где сюжет строится на основе этапов приключения героя. В структуре волшебной сказки В.Я. Пропп выделяет подготовительную часть, в ходе которой обосновывается невозможность продолжения прежнего существования для героя, затем происходит завязка, описание испытаний героя, после которых враг наказывается, а герой триумфально возвращается, причём при возвращении герой может преобразиться, получить новый облик (трансфигурация). Испытания героя занимают основную часть повествования и включают борьбу с антагонистом, ликвидацию беды или недостачи, решение трудных задач и т. д. [9; 10].

Эта же схема используется позднее и авторами литературных произведений.

Цель данного раздела – рассмотреть, каким образом Урсула Ле Гуин использует схему приключений героя при создании своих фэнтези, в чём особенности авторского использования данной схемы. Объектом анализа являются произведения Урсулы Ле Гуин в жанре фэнтези. Это центральная трилогия из раннего цикла «Волшебник Земноморья» («Wizard of Earthsea» – «Волшебник Земноморья» (1968), «The Tombs of Atuan» – «Гробницы Атуана» (1971), «The Farthest Shore» – «На дальнем берегу», 1972), а также поздний цикл «Легенды западного побережья» («Gifts» – «Дары», в русском издании – «Проклятый дар» (2004), «Voices» – «Голоса» (2006), «Powers» – в русском издании «Прозрение», 2007).

Прежде всего следует отметить сходство в структуре этих циклов. Кроме места действия отдельные произведения объединены историей главного персонажа, который действует в каждом из них. Первое произведение каждого из этих циклов рассказывает историю детства, взросления и становления центрального персонажа, продолжающего действовать во всех произведениях цикла, но во второй и третьей книгах уже не являющегося единственным главным героем. Главные герои Урсулы Ле Гуин – это всегда дети и подростки, и в центре её внимания оказывается процесс взросления персонажа, поиска им своего места в жизни и осознания своих сильных и слабых сторон.

В книге «Волшебник Земноморья» (первой в одноимённом цикле) описывается путь становления главного героя – Геда. Простой мальчик, пасший коз в горах, обнаруживает необыкновенные способности, обретает наставников, проходит испытания, главным из которых становится поединок с тенью. После победы Гед становится могущественным волшебником и происходит его триумфальное возвращение к жителям Земноморья [11].

В каждом произведении цикла Гед проходит очередной этап своей инициации (умирание-возрождение и как результат – переход на новую жизненную ступень, а также получение нового социального статуса). В книге «Гробницы Атуана» Гед вступает во второй круг инициации: он отправляется на поиски половины волшебного кольца Эррет-Акбе – символа мира, чью целостность необходимо восстановить. Для этого молодой волшебник спускается в подземные лабиринты Атуана – храма жрецов тьмы. Если в первой книге Гед вступает в поединок с собственной теневой стороной и его задача – найти, осознать и с помощью силы воли победить тьму в себе самом, то в «Гробницах Атуана» Тьма предстаёт как идеология и религия, свойственная определённой группе людей и определяющая их существование. Геду предстоит поединок не с частью своей личности, а с идеей, владеющей умами многих людей. Путь испытаний в «Волшебнике Земноморья» связан с движением на периферию своего пространства и

проникновением в центр пространства чужого. Урсула Ле Гуин в образе гробниц синтезирует несколько традиционно трактуемых как иное, хтоническое начало пространств (лабиринт, подземелье, могила). Чужое пространство преодолевается героями в процессе горизонтального и вертикального движения. Это может быть интерпретировано и как блуждание героев во тьме лабиринтов своего подсознания, осознание и интеграция тёмных и светлых сторон личности. Гед не только добывает волшебный артефакт, возвращение которого в мир Земноморья способствует восстановлению гармонии, но и обретает новую социальную роль – становится спасителем и наставником для главной героини Тенар [11].

Путь героини в «Гробницах Атуана» – путь взросления, становления личности, осознанного выбора своей дальнейшей судьбы. Урсула Ле Гуин неоднократно обращается в своих произведениях к образам пути истинного и пути ложного. Становление Тенар в качестве жрицы гробниц соответствует этапам мифологического пути героя (время её рождения предопределяет то, что она должна стать жрицей, в раннем детстве происходит преодоление порога – девочку забирают в монастырь, затем, после обучения, над ней совершается обряд, во время которого Тенар переживает символическую смерть, а затем возрождается уже как жрица, получив при этом новое имя. Она занимает соответствующее место в социальной иерархии Атуана и продолжает продвигаться путём жрицы (пространственно это движение вниз). Однако неожиданная встреча с Гедом (выступающим как вестник, наставник, помощник) в лабиринте (голос, идущий из глубин подсознания) становится зовом к странствиям и влечёт её на новый путь (движение вверх, из лабиринта на землю). Вступление на этот новый путь – результат сознательного выбора героини [11].

Герой мифа не имеет такой возможности, его выбор делается в самом начале, в момент вступления на путь испытаний. Далее он поступательно движется в выбранном направлении, преодолевает препятствия и приближается к конечной цели. Он может совершить ошибку, в результате которой возникают непредвиденные трудности, дополнительные испытания, которые необходимо преодолеть. Но это лишь временная остановка или отклонение от заданного пути, после которого герой словно возвращается в ту же самую точку пути, где остановился из-за своей ошибки. Если он не в состоянии исправить ошибку, то терпит поражение, не может достичь конца пути и не обретает возрождения. Тот путь, на который герой мифа вступает в результате стечения обстоятельств или помощи наставника, не может быть ложным. Даже персонажи – антагонисты, противодействующие герою или отправляющие его на верную гибель, тем самым способствуют его движению в нужном направлении, выполняя высшую пред-

определённость. Герой может подтвердить ожидания окружающих или доказать свою состоятельность вопреки их мнению, но он не волен выбрать свой собственный, иной путь. У Урсулы Ле Гуин герой может пройти до определённого этапа своего пути или пройти его практически до конца и по собственному желанию уйти с него, начав свой новый путь. Первый путь был выбран героем в результате некоей предопределённости (принадлежности к роду, кругу лиц, обществу), выбор совершался не самим героем, а социумом. Так, согласно древней традиции, Тенар становится жрицей потому, что родилась в день смерти предыдущей великой жрицы [11]. В произведениях Ле Гуин возрастает роль личностного начала, её персонажи должны не только пройти путь испытаний, подтвердив возложенные на них надежды, но и осознанно и самостоятельно выбрать свой путь, взяв на себя ответственность за этот выбор.

Подобная ситуация прорабатывается в книгах «Проклятый дар» [12; 13] и «Прозрение» [12; 15] цикла «Легенды Западного побережья». В книге «Проклятый дар» каждый клан горцев Верхних земель обладает какой-то необыкновенной способностью (даром). Главный герой Оррек принадлежит роду Каспро, члены которого обладают даром «разрушения связей». Оррек, будучи ребёнком, вступает на путь инициации, целью которого является овладение фамильным даром. Для этого мальчику приходится даже наложить на глаза повязку, превратившись в добровольного слепого до тех пор, пока он не сможет управлять своими способностями. Возникающий здесь, как и в «Гробницах Атуана», мотив блуждания героя во тьме символизирует обращение к глубинам бессознательного, помогающее герою отстраниться от внешних воздействий и сосредоточиться на познании собственной личности. Год добровольной слепоты Оррека, наполненный трагическими событиями в его семье, заканчивается символическим прозрением главного героя. Мальчик осознаёт, что не обладает фамильными способностями и решает вступить на новый путь, хотя для этого ему придётся покинуть не только семью, но и родные земли. Главный герой отличается от окружающих не наличием, а отсутствием сверхъестественных способностей; путь, которым он следует на протяжении повествования, оказывается чуждым и книга завершается не возвращением победившего героя, а его уходом из привычного мира (не предполагающим возвращение, поскольку его способности являются не востребуемыми в данном обществе) [12; 13].

Ложный путь героя проходит и Гэвир – герой третьей книги «Легенд Западного побережья». В результате трагических событий мальчик покидает дом, в котором он вырос рабом и отправляется на поиски своих соплеменников, о которых ничего не знает, кроме того, что это жители бо-

лот. Пройдя много испытаний, символически умерев для прошлой жизни, он находит своё племя, поселяется в нём, проходит обряд инициации и даже становится учеником местного шамана, чтобы развить свои врождённые способности и стать полноправным членом племени. Однако неожиданно он осознаёт, что это не его путь, а вестником его нового истинного пути становится его тётка Гегемер. Гэвир отправляется в новое путешествие, в конце которого обретает место в новом городе, в новом обществе и находит применение своим способностям [12; 15].

В романе «На последнем берегу» (третья книга «Волшебника Земноморья»)[11]. Гед начинает свой путь уже как верховный маг, в ходе испытаний ему предстоит обрести новый статус – учителя и наставника. Во время путешествия он проявляет не только силу и мудрость, но и способность к самопожертвованию ради становления другого человека. В результате он становится способным победить силы тьмы и вернуться из страны мёртвых (воскресение), принеся в мир утраченную гармонию и приведя с собой нового короля. Второй главный герой -Аррен, проходит свой полный сомнений и колебаний путь до конца, в результате чего и становится королём. Гед же утрачивает в борьбе с тёмным магом свои волшебные силы и, вернувшись в мир, приведя в него нового властителя, он удаляется на остров Гонт (именно здесь, будучи мальчиком, он начинает свой путь), чтобы стать отшельником подобно своему первому наставнику. В начале своего пути Гед уходит из хижины Огиона, поскольку не готов к отшельничеству, его влечёт мир, полный подвигов и приключений. Только пройдя свой путь до конца, выполнив своё предназначение перед обществом, исправив свои ошибки и восстановив мировое равновесие, Гед сознательно выбирает путь отшельника. Круг замыкается, преображённый герой возвращается в исходную точку своего пути [11].

Урсула Ле Гуин использует для путешествия своих героев традиционное для мифологических путешествий горизонтальное движение от центра к периферии(от своего к чужому) и вертикальное движение вниз (к хтоническому началу). Характерным становится мотив блуждания во тьме. Гед вступает в поединок со своей тенью во мраке («Волшебник Земноморья»). Тенар и Гед ищут свой путь во тьме подземных лабиринтов Атуана («Гробницы Атуана»). Аррен и Гед отправляются во мрак страны мёртвых, куда не проникает солнечный свет («На последнем берегу») [11].

Оррек проводит переломный год своей жизни в полной темноте, пряча глаза под толстой повязкой («Проклятый дар») [12; 13]. Мемер должна спуститься во мрак пещеры, чтобы обрести свою силу («Голоса») [12; 14].

Движение героев Ле Гуин от центра к периферии, достижение ими предела привычного мира позволяет им пересмотреть и по-новому выстроить

отношения между такими оппозициями, как своё-чужое, индивид-социум, сознание-подсознание, жизнь – смерть, свет-тьма. Внутренние изменения, которым подвергается герой во время своего путешествия, дают возможность по новому соединить, познать эти противоположности и на основе их интеграции выстроить новую, более гармоничную модель мира.

Равновесие обретается с помощью мифологического пути, который проходит главный герой, посредством характерного для процесса инициации возрождения через умирание. Только пройдя через смерть, герой способен познать жизнь, достигнув предела и преодолев его – сохранить целостность, погрузившись во тьму – почувствовать свет, только пройдя путь до конца – получить возможность вернуться.

Таким образом можно говорить о том, что Урсула Ле Гуин активно использует в своих произведениях мифологическую схему путешествия героя, включающую такие базовые этапы, как Зов к странствиям и Преодоление первого порога; Испытания и Трансфигурация; Возвращение с эликсиром и Воцарение.

Пространство трактуется традиционно для мифологической картины мира, герои совершают движение от центра к периферии, а также движение вглубь. Это позволяет герою приблизиться к хтоническому началу, чужому пространству и благодаря познанию и освоению этого пространства выйти на новый уровень осознания себя и мира.

Использование архетипов (герой, вестник, наставник, тень и т. д.) позволяет автору обращаться к образам коллективного бессознательного, демонстрирующим всеобщность, универсальность поднимаемых вопросов.

Обращение к мифологическим структурам позволяет иначе (не на рациональных основаниях) осознать окружающий мир и место человека в нём, а также выразить близкую автору идею взаимосвязи всего сущего и идею равновесия.

Мифологическая схема позволяет заложить несколько пластов трактовки происходящего. С одной стороны – это внешний путь испытаний героя, направленный на его становление в социуме, с другой – это метафорическое воплощение внутреннего процесса самоидентификации через интеграцию сознания и бессознательного.

Однако Урсула Ле Гуин трансформирует традиционную схему путешествия, внося в неё характерные особенности.

В одном произведении несколько главных персонажей одновременно проходят каждый свой путь становления. Эти пути переплетаются и взаимодействуют друг с другом, а один персонаж может выполнять несколько архетипических функций в рамках одного произведения.

Используется приём «ложного пути». Влияние социума признаётся автором значительным, но не единственным и отнюдь не главным. Только сам герой оказывается способен выбрать направление своего движения. Также он вправе отказаться от предложенного ему пути и начать свой новый путь.

Возрастает роль личностного начала. Герой не просто искупает свои ошибки (жертвой, страданием, дополнительными испытаниями), но осознаёт, анализирует и исправляет их. В результате не только восстанавливается утраченная гармония, но строится реальность на иных основаниях, не предполагавшихся предыдущей традицией. Если в «Волшебнике Земноморья» [11] герои обладают необычайными способностями, выделяющими их из окружающих, то в «Легендах Западного побережья» [12] волшебство достаточно условно и не является обязательным условием становления героя. Сильные стороны героев связаны с владением искусством слова (дар поэтического творчества, изучение и сохранение литературного наследия), волшебные способности играют второстепенную роль или носят условный характер.

В образах главных героев «Легенд Западного побережья» прослеживаются черты романтического героя : происхождение выделяет героя из окружающей среды; он обладает незаурядными способностями, не характерными для окружающих; оказывается в особых обстоятельствах (вынужденной слепоты, восстания, бегства и т. д.) или переживает трагические события (смерть близких людей); окружающее пространство не соответствует личности главного героя и он стремится найти путь в другой, идеальный мир, а главным способом созидания нового мира становится творчество.

В «Волшебнике Земноморья» в каждом произведении герои проходят полный круг инициации, который завершается их триумфом и переходом в новое качество. Они обретают некий эликсир, с которым и возвращаются в исходную точку путешествия. В «Легендах Западного побережья» действует принцип незавершённости. Герой проходит по пути испытаний и к концу произведения переживает внутреннюю трансформацию, но не всегда при этом он совершает исход из привычного пространства и возвращение в него с неким эликсиром. Мемер Галва [12; 14] не покидает своего родного города, а такие герои, как Оррек Каспро [12] и Гевир [12; 15] предпринимая длительные путешествия и преодолевают большие расстояния не ради возвращения в исходную точку, а чтобы найти или создать гармоничное пространство и окружение. Для Урсулы Ле Гуин главным становится внутренний путь персонажа, осознание им своих способностей. Герои не приобретают какие-то новые навыки или таланты, а осо-

знают силу и значимость тех своих черт, которыми обладали изначально, и учатся их использовать. Эти изначально существовавшие, но не оценённые способности и становятся тем эликсиром героя, который они могут предложить окружающим.

Список литературы

1. Ранк О. Миф о рождении героя. М.: Рефл-бук, 1997. 252 с.
2. Raglan The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama. Dover Publications; Reprint edition, 2011. 336 p.
3. Юнг К. Архетип и символ. М, 1991. 304 с.
4. Юнг К. Структура психики и архетипы. М, 2015. 328 с.
5. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2016. 347 с.
6. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино; пер. с англ. М., 2017. 476 с.
7. Мёрдок М. Путешествие героини М., 2018. 315 с.
8. Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. /под ред. С.А. Токарева. Ре-принт. изд. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. 671 с.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. 365 с.
10. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
11. Ле Гуин У. Волшебник Земноморья : романы, рассказы. СПб.: Азбука, 2018. 544 с.
12. Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. 735 с.
13. Le Guin U. Gifts. Lnd.: The Orion Publishing Group, 2005. 288 p.
14. Le Guin U. Voices. Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 384 p.
15. Le Guin U. Powers. Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 400 p.

THE TRANSFORMATION OF THE MYTHOLOGICAL HERO'S JOURNEY IN URSULA LE GUIN'S FANTASY NOVELS

K.V. Surkova

The article is devoted to the question of using John Cambell's scheme of "the hero's journey" in Ursula Le Guin's fantasy novels. Both «The Earthsea Trilogy» (that belongs to Ursula Le Guin's early stage of creativity) and «Legends of the West Coast» (that belongs to Ursula Le Guin's latest stage of creativity) are analyzed and compared in this article. A comparative research method is used. The article emphasizes the specifics of the author's embodiment of the traditional mythological hero's journey. While in «Legends of the West Coast» the role of a personality increases, at the same time the role of miracles, magical and extraordinary things decreases. In conclusion we underline that using "the hero's journey" scheme helps Ursula Le Guine incorporate several levels of interpretation of the plot and develop such topics as a personality's formation in the society and self-identification of a person.

Keywords: Ursula Le Guin, the hero's journey, initiation, self-identification, Legends of the West Coast, The Earthsea Trilogy.

5.10. ТРЁХЧАСТНАЯ СИСТЕМА (МУЗЫКА, СЛОВО, ТИШИНА) В ПОЭТИКЕ ПАТРИКА РОТФУССА

© *О.А. Лисенкова*

Цель работы – описать специфику картины мира в цикле Патрика Ротфусса «Хроника Убийцы короля» путем анализа мотивной структуры и образной системы романов. Применяются методы как традиционной теоретической поэтики (проблемно-структурный метод, анализ сюжетно-композиционных и мотивных компонентов, используемых автором для создания уникальной картины мира), так и мифопоэтики (анализ связи сюжета, мотивов и образов с народными представлениями и архетипами, исследование «авторской мифологии»). Результатом работы стало выявление ключевых элементов для описания специфики художественного текста П. Ротфусса. Это трёхчастная система в мотивной и образной структуре и понятие имени как детерминанта сущности именуемого. С учётом принципа тройственности не исключается разрешение описанного в цикле конфликта путем синтеза противопоставленных элементов: музыка, текст (слово, имя), тишина.

Ключевые слова: имя явления, детерминант сущности, триада, тройственность, наречение, синтез.

Литература фэнтези, как правило, рождается в тесной связи с народными верованиями и легендами. В цикле Патрика Ротфусса «Хроника Убийцы короля» традиционные представления проявляются, в частности, в метафоре имени явлений как детерминанта их сущности и в построении романа согласно принципу тройственности, или триадности.

Три – сакральное число у многих народов. Учёные связывают это, в первую очередь, с трёхмерностью пространства и тремя планами времени; число три является идеальной моделью «любого динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие, упадок» [1, с. 79]. Роман П. Ротфусса решён как трилогия. Квоут рассказывает свою историю три дня и предстаёт в трёх ипостасях (рассказчик и персонаж в собственном повествовании и персонаж в третьеличном плане условного настоящего времени). В беседе участвуют трое. Трижды произносит Лира имя Ланре, прежде чем он возвращается к ней «из-за дверей смерти». Легендарный Джакс преподносит луне три дара и требует трёх ответных... Трёхчастность заявлена с самого начала романа: это знаменитый пролог о «молчании в трёх частях», или о трёхчастной тишине. Мы предлагаем рассматривать поэтику романа через призму трёхчастной системы: слово (имя, текст песни, история) vs. музыка vs. тишина.

Начиная с заглавия первой книги «Имя ветра», ключевым значением в пространстве цикла обладает понятие имени. Мифологическое сознание предполагает внутреннюю связь и тождество имени и его носителя [2].

«Насколько я знаю, в начале Алеф соткал мир из безымянной пустоты и дал имена всему существу. Ну, или обрёл имена, которыми всё сущее обладало изначально, это зависит от версии истории» [3, с. 74]. Сравним с Книгой Бытия: «И сказал Бог: да будет свет... и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью...» Акт создания (рождения) совпадает с актом наречения. Итак, у всего сущего, включая стихии, есть некие «истинные», изначальные имена. Эти имена могут узнать только маги с помощью интуиции («спящего разума»), однако до Войны творения, согласно рассказу Фелуриан, этим искусством владели все живущие.

Идея именования у Патрика Ротфусса сводится не к тому, чтобы дать имя кому-либо или чему-либо, но к тому, чтобы прозреть и назвать истинное имя явления или предмета. В тексте романа оно неоднократно называется «длинным именем» (ср. «большие имена» [2]). Подразумевается, что истинные имена (а) внутренне присущи самому объекту, (б) уже известны именователю, однако хранятся у него в подсознании. Имя живого существа отличается сложностью; для того чтобы назвать его по имени, надо его полностью постичь. На это способен только «спящий разум», но в любом случае это огромная редкость. В контексте романа речь чаще идёт об именах явлений и стихий; в первую очередь это железо, огонь, ветер (воздух), вода, дерево, камень, причем наиболее традиционным путем обучения является освоение в первую очередь имени ветра. (Изучаемые в университете магические руны *сигалдри*, возможно, являются письменным воплощением истинных имён осязаемых вещей, таких как латунь, глина и т.п., хотя напрямую об этом не говорится.) Во всех этих случаях имя выполняет не номинативную, а апеллативную функцию; произнесение имени – не пустое сотрясение воздуха, а диалог, пусть даже без (вербально выраженного) ответа с другой стороны.

На уровне имён или названий также актуален принцип триады. Студенты университета на первом уровне называются *э'лир*, 'видящий', на втором – *ре'лар*, 'говорящий'. По-английски имя главного героя пишется как *Kvothe* и произносится почти как *quoth* ('молвил'), за исключением второго звука (v/w). Таким образом, названия уровней обучения и имя героя вновь и вновь возвращают нас к идее речи, именования – наблюдения и обнаружения, произнесения вслух, выведения из глубинного, потаённого, неосознаваемого – в пространство звука. На третьем этапе обучения в университете студент называется *эл'ме*, но это слово пока не было объяснено автором. Возможно, оно означает 'слушающий', что отсылает нас к легендарному собеседнику Джакса, сказавшему так: «Я прислушиваюсь к вещам, чтобы понять, что они говорят» [4, гл. 88].

В романе звучит идея множественности в том числе и подлинных имён, что особенно уместно, если явление разноплановое. При этом и на уровне

имён нередко реализуется принцип триады. Вот некоторые имена главного героя: адемовское Маэдре ('пламя', 'гром' или 'сломанное дерево'); Квоут Бескровный, Квоут Мистический, Квоут Убийца Короля. «Все эти имена мною заслужены. Куплены и оплачены. Но в детстве меня звали Квоутом. Отец однажды объяснил, что это имя означает «знающий»» [3, с. 75]. Имя Квоута в Университете сделалось «одновременно похвалой и бранным словом». Интересна полярность оценки, при этом, очевидно, имя окказионально переходит в разряд нарицательных. Прозвание «бескровный» также реализует полярность: благодаря наркотику Квоут избежал сильного кровотечения во время порки, чем вызвал изумление и восхищение зрителей, но у этого эпитета есть и негативный оттенок значения: как представитель эдема руэ, герой вовсе не чистокровный аристократ. Постепенно у слова появляется и третье значение, нарицательное: в честь Квоута «бескровным» называют его изобретение, стрелохват, и здесь «бескровный» обозначает 'помогающий избежать кровопролития'.

Смена имени оказывает влияние на судьбу. И в наше время при важных поворотах в судьбе люди меняют имя, например, при крещении, пострижении в церковный сан или выходя замуж. Скрываясь, Квоут называет себя Коут, Баст прозвал его Реши; вкупе с подлинным именем получаем триаду. Неуловимая Денна постоянно меняет свое имя (Дианне, Динна, Динель, Алора), она и сама переменчива, как ветер. Бывший герой Ланре – ныне главный из чандрианов, превратившийся в Халиакса, которого адемы называют Алаксель; и вновь триада.

Нельзя не упомянуть важнейший в контексте романа древний род Лэклессов (Lackless). В тексте приводится этимология этого слова: 'без замка' (lockless), но также говорится, что представители этого рода отличались на протяжении веков невезением (luckless); перед нами снова триада. Именно таким невезучим был легендарный Джакс, поймавший луну, и в распоряжении рода Лэклессов, предположительно потомков Джакса, – чёрная шкатулка древнего происхождения с неизвестным содержанием. В трактате Квоута тоже имеется таинственный сундук, который невозможно открыть. Многие в романе говорят о вероятности того, что и сам герой принадлежит к роду Лэклессов, является сыном Неталии, младшей сестры леди Мелуан. Вспомним, что в древней мифологической традиции имя героя или божества в текстах нередко «расчленяется на отдельные части, которые распределяются по тексту, укрываются в составе других слов; лишь сам поэт и искушённый слушатель в состоянии из этих разъединённых частей, из анаграмм, синтезировать имя божества, которое приобретает от этой операции особую внутреннюю энергию» [2, с. 509]. П. Ротфусс реализует этот древний принцип, в частности, в песне Арлидена о жене:

строчка, на которой она его оборвала, в оригинале звучит как *Not tally a lot less*, что созвучно имени «Негалия Лэклесс» [4, гл. 36]. Если Квоут принадлежит к роду Лэклессов, то вышеупомянутый сундук оказывается у него отнюдь не случайно.

Понятие имени как сути человека, явления или предмета подразумевает трактовку имени как источника силы, что соответствует архаическим убеждениям. Так, Т.Я. Елизаренкова, анализируя Ригведу (тексты примерно середины II тысячелетия до н.э.), пишет: «Имя отражает суть денотата. Без имени денотата не существует, имя, собственно, и является денотатом... Произнесение имени бога обладает большой креативной силой: оно даёт возможность произносящему приобщиться к божественной природе бога, овладеть им, добиться от него исполнения своих желаний» [5, с. 54]. Патрик Ротфусс вкладывает в уста магистра Дала следующую формулу: «Имена отображают истинное понимание сути предмета, а когда ты постигаешь суть, ты обретаешь власть над тем, что постиг» [4, гл. 22]. Вера в то, что владение именем позволяет призвать его носителя и управлять им, отражается в романе в шутовском диалоге Денны и Квоута, в решении Денны или Куклы ни с кем не делиться своим настоящим именем и пр. Свои имена вынуждены были скрывать даже боги: в мифе египтян Исида вынудила своего отца Ра поведать ей его истинное имя и таким образом получила над ним власть. Сын Исиды, Хор, заставил свою супругу Та-Битджет (богиню-скорпиона) выдать ему её тайное имя и получил способность исцелять укусы ядовитых существ. Как видим, имя даёт не только власть над его носителем, но и доступ к его знаниям или иным богатствам. Квоут одержал верх над Фелуриан благодаря тому, что назвал её подлинное имя.

С.М. Толстая пишет: «В славянских народных представлениях имя <...> трактуется не только как заместитель или двойник человека (ср. порча, адресованная человеку, может насылаться на его имя), но и в определённом смысле как его «часть» (ближе всего в этом отношении оно стоит к душе и к таким «отторжимым» и «бессмертным» частям тела, как волосы или ногти)» [6, с. 120]. Такие представления были характерны не только для славян. В мире, созданном Патриком Ротфуссом, имя также отторжимо. Так, у Джакса, по легенде, имя луны – точнее, часть имени – заперто в волшебной шкатулке. В рассказанной Квоутом сказке о Хранителе «...имя верховного короля записано в стеклянной книге и спрятано в медной шкатулке, а шкатулка эта заперта в большом железном сундуке, где до неё никто добраться не может» [4, гл. 47]. В первом случае часть имени выступает как заложник, в результате луна вынуждена разрываться между миром людей и миром феей. Во втором случае истинное имя спрятано для

пущей безопасности. Можно предположить, что и в сундуке Квоута хранится именно имя. Скорее всего, это истинное имя самого Квоута – точнее, как у луны в истории о Джаксе, часть его истинного имени. Без этой части герой ограничен, как и луна, и теряет доступ к своим умениям: он больше не играет на лютне, хотя неоднократно говорил, что это его «воплощённая душа»; некогда известный как златоуст, он теряет искусство убеждения и не может удовлетворительно записать собственную историю; при всем желании и даже при угрозе жизни не может использовать ни магию *симпатию*, знакомую ему с детства, ни искусство единоборства, которому научился у адемов.

Идея шкатулки, которую невозможно открыть, может быть отсылкой к одному из древнейших мифологических мотивов – символу яйца. Так, в яйце кроется смерть Кошеева, и добраться до неё не так легко: яйцо спрятано в утке, утка – в зайце, заяц – в сундуке, подвешенном на дубе. Мелуан хранит драгоценную шкатулку в двух больших по размеру. До содержимого яйца невозможно добраться, не разбив скорлупу; так же пока невозможно добыть содержимое волшебных сундуков. Однако в неживой оболочке скрывается что-то живое. Яйцо – противоречивый символ, объединяющий идею жизни и возрождения и идею смерти (вновь триединство), что, кажется, очень уместно и для цикла П. Ротфусса.

Тишина в романе символизирует отсутствие жизни. Одно из проявлений такой тишины – отсутствие имени или его потеря. Конец мира в представлениях героев ассоциируется с признаком потери имён: «И Алеу безымянными падут с неба» [3, с. 238]. Возможно, имеются в виду звёзды, но вероятнее, так называются ангелы, в которых Алеф превратил людей (по версии Скарпи); при этом Алеф дал им новые «длинные» имена.

Можно представить себе триаду существ: ангелы – люди, амир, ситхе – демоны, или чандрианы. Одно из популярных названий для загадочных чандрианов – «Безымянные». Их цель – уничтожить память о себе. За распространение информации они наказывают смертью, поэтому термин «безымянные» используется людьми и феей вместо имени, согласно архаичному принципу *Nomina sunt odiosa*. Другие названия этой группы также носят характер эвфемизма: Семеро (от “*Chaen-dian*” на темья, ‘их семеро’), Ринта (на адемовском ‘больше чем человек и меньше чем человек’). Заметим, что семь – также число сакральное.

Явление чандрианов сопровождают такие признаки, как синее пламя (искажение настоящего огня), гниение и ржавчина (мгновенное противостественное разложение дерева и железа); ледяной воздух (мгновенное охлаждение воздуха, как будто он отдаёт энергию). Также упоминаются скисшее вино и урожай, сохнувший на корню, выкидыши у женщин и сле-

пота, солнце, темнеющее в небе. Таким образом, ущерб наносится жизни и здоровью, их основе – еде и питью, затмевается сам свет. Чандрианы – отрицание любой энергии и всех стихий, то есть глобальная энтропия. Они несут с собой смерть – и тишину.

Халиакс предположительно соответствует мифическому герою Джаксу, укравшему часть Луны (фейе используют вариант имени «Иакс»). Так, на вазе с разорённой фермы Халиакс изображен с луной. Нельзя не отметить сходство имён этих персонажей (Haliax, Jax, Iax). Именно Иакс, по уверениям фейе, в ответе за Войну творения, но ныне он заключён за каменными дверями. (Имя главного врага Квоута в таком случае созвучно имени его бытового недруга, Джакиса.)

Чандрианы являются тогда, когда кто-то упоминает их истинные имена. Как средство обезопасить себя от их явления адемы после единократного упоминания их истинных имён предлагают дистанцию во времени (не менее тысячи ночей) и пространстве (не менее тысячи километров). Воспроизведения знака-имени недостаточно, чтобы получить над ними власть и с ними совладать, но всё же, по словам Халиакса, чандрианы боятся певцов, наряду с амир и ситхе (которые не являются людьми). Логично предположить, что превосходную магическую силу обретает синтез музыки и текста (песня). Ведь именно из-за песни, на тот момент все ещё недостаточно отшлифованной, были убиты отец Квоута и вся его труппа. Подсказки, как открыть волшебную шкатулку Лэклессов, хранятся в детских песнях, передаваемых из уст в уста. И как раз песня помогла Джаксу заполнить часть Луны.

Петь Квоут начал ещё до того, как научился говорить: он голосом выводил мелодию без слов. Музыка, также без слов, становится его спасением после трагической гибели семьи, позже он начинает сочинять и песни, выходит на новый уровень – синтеза. Квоут – поэт, сказитель, музыкант, композитор и певец. Ему подвластно и слово, и музыкальная гармония. Однако на протяжении романа Квоут нередко оскорбляется, когда его именуют поэтом; одного владения словом ему мало: «Поэзия – это песня без музыки. А песня без музыки – как тело без души» [4, гл. 33].

В так называемой Войне создания участвовали две противоборствующие группировки именователей – мудрецы (the Knowers) и творцы (the Shapers). Мудрецами назывались те, кто ведаёт имена всего сущего и живёт в гармонии с ними. Творцы же меняли мир вокруг себя, например, создали мир фейе и новые звёзды для него. Из-за одного из них – Джакса (Иакса) – луна стала разрываться между миром фейе и миром людей. Именно творцы разрушили стабильность мира. Вместе с тем творцы – это те, кто меняет саму суть мира. Благодаря таланту поэта и композитора

Квоута можно отнести к этой группе. Вашет говорит ему: «Я знаю, что ты способен менять мир своими речами» [4, гл. 120]. Действительно, так Квоут и поступает, меняя мир не только словами, но и музыкой: например, избегает кары, на которую его обрекла Вашет, слагает письма и песни для Алверона, обеспечивая тому успех в ухаживании за невестой, или окончательно рушит репутацию Амброза песней на основе созвучия имени и бранного слова (*Jakis – Jackass*). Квоут талантливый артефактор и о работе в мастерской говорит: «Настоящая артефакция – это все равно что песня, воплощённая в материи. Это акт творения» [4, гл. 143]. Фелуриан называет Квоута ведуном. Её слова основаны на идее, что в мире существуют два вида магии, чародейство и ведовство. Чародейство – искусство делать так, чтобы что-то казалось. Ведовство – мастерство делать что-то на самом деле, в частности, усиливать присущие вещи или явлению качества.

Квоут – мастер слова. Он с легкостью творит свою репутацию и распространяет мифы о себе самом. Ему подвластны имена. Ветер ему удаётся вызвать не менее шести раз. Показателен анекдотический эпизод, когда Квоут, перепутав иностранные слова, нечаянно даёт выкрашенному мошенником в чёрный цвет коню наиболее подходящее имя («белый носок»). Пытливые читатели предполагают, что загадочным покровителем Денны, которого Квоут как бы случайно прозвал «мастер Ясень», может быть один из чандрианов по прозвищу Пепел (*Cinder*), поскольку слово «ясень» на английском языке звучит как *ash*, а другим значением слова *ash* является как раз ‘пепел’ (дерево является элементом изображения Пепла на древней вазе). Полубезумной бывшей студентке он дарит имя «Аури», чем производит впечатление на Элодина, магистра имён. Квоут ассоциирует это имя со словом «золото», хотя и сам не может объяснить, на каком языке это звуко сочетание имеет такой смысл. Аури с восторгом воспринимает своё новое имя, по её словам, оно как цветок в её сердце. Сама Аури даёт «правильные» имена всем уголкам своего «Подовсё» (во всех её топонимах внутренняя форма слова прозрачна) и обещает, если понадобится, даровать новое имя Квоуту. Она и Элодину советует, если ему будет тяжело носить старое имя, обратиться к Квоуту за новым. Очевидно, сам себе даже магистр имён не может дать новое имя (разве что ложное) или не способен увидеть свою суть. Квоут, не задумываясь, меняет и имя меча с многотысячелетней историей, который попадает ему в руки у адемов. Первоначальное имя меча – «Цезере», что означает три вещи: ‘ломать’, ‘ловить’ и ‘лететь’. Квоут даёт ему имя «Цезура» по аналогии с поэтическим и музыкальным термином; он чувствует, что «это было и имя, и вещь сама по себе» [4, гл. 125]. (В байках невежественного народа имя меча превращается в «Кайзера», «убийца поэтов», завершая триаду.)

Но главное, что умеет делать Квоут, – это слагать и петь песни. С помощью песни Квоут обходит коварство Фелуриан и единственный возвращается от неё живым и в здравом уме. Именно песня, исполненная дуэтом, навсегда связывает Квоуга и Денну.

Итак, чандрианы уничтожают жизнь во всех её проявлениях. Возможно, для победы над ними и над смертью герою необходим синтез музыки и слова. Но для этого Квоуту понадобится вскрыть волшебную шкатулку, так похожую на мифическое яйцо, вернуть себе власть над своим именем и доступ к собственным знаниям и умениям.

Список литературы

1. Топоров В.Н. Число и текст // Структура текста–81. Тезисы симпозиума. М.: Ин-т славяноведения и балканистики, 1981. С. 76–88.
2. Топоров В.Н. Имена // Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 1. С. 508–510.
3. Ротфусс П. Хроника Убийцы Короля. День первый. Имя ветра [пер. с англ. А.С. Хромовой]. М.: Издательство «Э», 2017. 864 с.
4. Ротфусс П. Хроника Убийцы Короля. День второй. Страхи мудреца [пер. с англ. А.С. Хромовой]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=169208> и <https://www.litmir.me/br/?b=152888> (дата обращения 15.10.2018)
5. Елизаренкова Т.Я. Об имени в Ригведе // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы международной научной конференции. М., 2001. Ч. 1. С. 54–57.
6. Толстая С.М. «Ономастическая магия» в славянской народной традиции // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы международной научной конференции. М., 2001. Ч. 2. С. 120–122.

THREE-PART SYSTEM (MUSIC, WORD, SILENCE) IN PATRICK ROTHFUSS'S POETICS

O.A. Lisenkova

The aim of the paper is to give a description of the worldview created in Patrick Rothfuss's "The Kingkiller Chronicle" series by investigating the motives and images crucial to the novels' structure. The methods employed are those of traditional poetics (methods of analyzing the problems and structure, the plot elements and motives) and mythopoetics (comparing the plot, images and motives to folk and mythological ones, the analysis of the author's own mythology). The result is the description of certain key elements creating the particular nature of Rothfuss's world: these are the ternary system in both the motive and image structure and the notion of Name as determining the essence of the signified ones. The basic conflict of the series might find its resolution in the synthesis of the three contrasted notions which are music, text (word, name) and silence.

Keywords: three-part structure, ternary structure, triad, name, essence determinant, synthesis, naming.

5.11. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ Е. ЛУКИНА

© О.О. Путило

Целью раздела является анализ жанрового своеобразия фантастической прозы волгоградского писателя Евгения Лукина. С помощью методов мифопоэтического и интертекстуального анализа в работе проводится исследование пространственных образов, делается вывод о метажанровом характере прозы Е. Лукина и её интертекстуальности, которая проявляется в реминисценциях на классические произведения и нередко выражается в форме пастиша. В своих произведениях Лукин часто прибегает к совмещению рационально-фантастических и фэнтезийных элементов, что позволяет достоверно отобразить объекты, явления и события вымышленного мира, чтобы связать их с миром реальной действительности. Нарушение жанровых канонов продиктовано не только следованием принципам постмодернистской эстетики, но и служит для выражения сатирического отношения к распроstrанненным в массовом сознании идеям, для пародирования популярных жанровых форм.

Ключевые слова: Лукин, жанр, юмористическая фантастика, юмористическое фэнтези, метажанр, пространство, интертекстуальность.

Творческое наследие волгоградского фантаста Евгения Лукина многогранно: российскому читателю он известен, в первую очередь, как прозаик, работающий в жанре «иронической фантастики» [1]. Однако это определение не дает полного представления о жанровом своеобразии его творчества¹. Так, относительно жанра «Алой ауры протопарторга», заглавного романа «Баклужинского цикла», существует крайне противоречивый набор мнений: одни критики воспринимают его как «блистательную пародию на жанр фэнтези» [2], другие – как «политический роман», в котором «фантастический элемент оказался в роли памфлетного антуража» [3]. Поскольку «любая система жанровой классификации способна дать четкое определение лишь «ядру» литературного направления, но никак не бесчисленным пограничным течениям» [4], жанровая принадлежность произведений Е. Лукина не всегда определяется четко.

Трудности с атрибутированием юмористической прозы Е. Лукина как фэнтезийной или фантастической отчасти связаны с отсутствием четкой границы между двумя этими типами. Большинство исследователей и писателей рассматривают фэнтези как жанр фантастической литературы:

«Фэнтези – часть фантастической литературы (выделено нами – О.П.), занимающаяся конструированием миров, построенных, исходя из положений объективного идеализма» [5], поэтому логичнее противопоставить фэнтези фантастике рациональной², объединяющей в себе научную фантастику, киберпанк, альтернативно-исторические романы, антиутопии и т.п.

При этом разделение по содержательному критерию сегодня не может отличаться точностью: инопланетяне и космические полеты, бывшие чертой исключительно научной фантастики, все чаще появляются в сказках, а волшебство вместе с приставкой «пси» приобретает научное обоснование [6, с. 380]. Гораздо убедительнее выглядит разграничение по структуре фантастической посылки (допущения): «В рациональной фантастике посылка тщательно “вписывается” в действительность, совмещается с нею» [7, с. 88], а в фэнтези «фантастические события подаются как “естественные” для данной модели мира» [7, с. 88]. В рациональной фантастике посылка, изображая нечто, лежащее за пределами нашего опыта, делает это в согласии с законами реальной действительности, по крайней мере, не противоречит им, и подкрепляется установкой на достоверность [6, с. 53, 295–296], представленной в виде подробного объяснения принципов её работы. В то же время в фэнтези ключевые допущения в обосновании не нуждаются и принимаются как должное.

В «Баклужинском цикле» одно из главных допущений – возможность магических действий с потусторонним астральным планом, которую демонстрируют Ефрем Нехорошев, Глеб Портнягин и протопарторг Африкан. Благодаря поддержке народной стихии протопарторг преодолевает речку Чумахлинку «по воде аки посуху» и уничтожает штурмовиков шестого флота США, по одному лишь его слову польхают шапки на жуликоватых продавцах и покупателях, а на ноге незадачливого воришки вырастает хитроумная «опухоль». Однако в большинстве случаев чудеса остаются в пределах категории фантастического: читатель вместе с героями часто испытывают сомнения, является ли происходящее реальностью или сном, правдой или иллюзией, вмешательством сверхъестественного или же стечением необычных обстоятельств [8]. По-разному могут быть истолкованы такие события, как отвалившееся напротив краеведческого музея левое переднее колесо президентского лимузина, заклинивший на мосту пулемет, обыскивающий дерево пограничник и т.п. Более того, сами колдуны иронически подчеркивают, что существование астрала недоказуемо: «– А не выходим мы в астрал! – развязно объявил Глеб. – И не выходили никогда... Кто докажет? Глюки у нас, Ефрем! Глюки! Справочку только от психиатра надо будет выправить...» [9, с. 170]. Сомнения усиливает и тот факт, что они бессильны против налоговой и милиции, верую-

щих и атеистов: в ряде произведений (в рассказах «Понарошку», «Рекомендация», «Тридцать три головы молодецкие», «Цирк боевых действий» и в финале «Алой ауры протопарторга») вместо «магии» им приходится прибегать к обману, мистификации или тонкому психологическому расчёту.

Обычно, если рациональная фантастика «обращается к магии, то чаще всего это объясняется так: у некоей группы существ есть паранормальная способность, обусловленная радиацией, генетической предрасположенностью и т.д. Затем следуют правила и законы, по которым эти существа могут применять эти сверхъестественные способности» [10, с. 27–28]. Однако законы астрала обосновать не может даже такой старый колдун, как Ефрем Нехорошев: «– Слушай, Ефрем, – сказал Глеб. – Астрал – он ведь один? Или много их? – Да Бог его знает... – расстроено молвил колдун. – Тут с физическим-то миром хрен разберёшься...» [9, с. 170]. Нельзя сделать и вывод, что перед нами пример фэнтезийного допущения, так как современная рациональная фантастика располагает к редуцированию мотивировки небывалого и невозможного: «После того, как у фантастики появился опытный читатель, фантасты стали вместо придумывания развернутых мотивировок фантастического ограничиваться общим указанием на “мифологическое”, или вернее фантастическое, пространство, в котором царит соответствующая атмосфера сказочной вседозволенности. В этих условиях фантастам стало гораздо проще сознательно использовать мотивы старых сказок и само “сказочное пространство”» [11, с. 46]. После подробных описаний тонких миров в околонучной и мистической литературе конца XX века, «всеобщего помешательства на мистике и эзотерике, охватившего страну под занавес перестройки» [12], идея астрала не нуждается в доказательной аргументации и развернутой мотивировке, к началу XXI века она уже давно была «зарегистрирована» памятью читателей научной фантастики, закрепились и стала «привычной обиходному сознанию» [6, с. 40, 298]. Смешение рационально-фантастических и фэнтезийных элементов в контексте этого допущения отражает слияние в сознании обывателя двух картин мира: научной и неомифологической. Отсутствие объяснения принципов работы астрала передает авторскую иронию над массовым сознанием, допуская безосновательную веру в «магические» действия народных целителей.

В ряде произведений цикла («Чушь собачья», «Звоночек», «Лечиться будем», «По ту сторону», «Педагогическая поэма второго порядка», «Понерополь») тема астрала не поднимается вовсе. На первый план здесь выходит допущение, лишённое сверхъестественной составляющей, – вымышленное пространство бывшей Суловской области, на территории ко-

торой разворачивается действие. Топосы маленьких провинциальных городков (Баклужино, Лыцк, Суслов, Сызново и т.д.), при создании которых автор оставляет материальную основу мира незыблемой и не пытается всеобъемлюще преобразить мир [7, с. 103–104], вполне отвечают требованиям юмористической фантастики. Такой подход к моделированию, когда повседневная реальность дополняется «одной фантастической деталью или, во всяком случае, малым числом компонент фантастичности» [4], позволяет включить эти территории в пространство реальной России, способствует «узнаваемости мира», «спонтанно повышает интерес к повествованию, дополняя авторские арсеналы прекрасным инструментом для художественного исследования актуальных проблем человечества» [4]. Под маской фантастического мира проступают черты нашей обыденной действительности. По мнению Б. Завгороднего, составителя библиографии писателя, «сам Евгений Лукин признается, что давно уже не видит разницы между вымыслом и реальностью» [13]. Для него фантастика – это «бегство или отступление из коллективно созданного и создаваемого поныне мифа, именуемого реальной жизнью» [14, с. 294], поэтому-то вымышленный и реальный миры в его произведениях инвертируются и пересекаются.

Критически относится автор и к попытке отдельных авторов дистанцироваться от фантастики, обозначая свои труды как «мистику», «мистический реализм» или «турбореализм»: «Понятие реализма расширилось настолько, что фантастике опять стало не от чего отличаться» [15, с. 314]. Ироническое отношение к жанровой типологии современной отечественной литературы прослеживается в подзаголовках: к «Алой ауре протопарторга» автор «прилепил» термин «турбофэнтези», пояснив, что если «турбореализм исходит из невозможности отличить правду ото лжи», то «турбофэнтези, напротив, настаивает на том, что невозможно отличить ложь от правды» [14, с. 295]. Сам роман нельзя считать пародией на фэнтези, поскольку нарушения жанровых канонов служат не целям насмешки над жанром, а передают сатирическую проблематику текстов.

Есть у Лукина и настоящие пародии на популярные жанры, в которых высмеивается доверчивость массового сознания. Так, в «научно-фантастической повести» «Катали мы ваше солнце» пародируется жанр славянского фэнтези, ставший популярным в середине 90-х годов XX столетия после выхода романов М. Семеновой «Волкодав» и М. Успенского «Там, где нас нет»: «Слишком узнаваем в нем наш родной, исконно-посконный славянский колорит. Впрочем, чтобы Евгений Лукин да не поиздевался над чем-то общепринятым и традиционным – да отродясь такого не бывало!» [16]. При этом Лукин не ставит задачу продемонстрировать несостоятельность этого жанрового канона, скорее, он ирони-

зирует над общественной любовью к славянскому колориту и модой на неоязычество, возникшими в 90-х годах 20 века и предопределившими популярность славянского фэнтези. Пародия осмеивает не все элементы жанра, а только самые популярные и очевидные. Комический эффект создается за счет активного обращения к самобытной «берендейской лексике», использования особого сказового стиля с многочисленными уменьшительно-ласкательными формами, стилизованного под манеру древнерусского сказителя: «Запахло смутой. Храбры нахмурились, сдвинулись плотнее вокруг боярина, подергали на всякий случай сабельки в ножнах – вдруг примерзли? Трепетали огоньки в скляницах греческих ламп, трещали запрещенные смоляные светочи. До смуты, однако, не дошло» [17, с. 19].

Вымышленный мир, представленный в повести, ограничен и искусственен. Его устройство отражает представления древнего человека о Земле. Вслед за классиком юмористического фэнтези Терри Пратчеттом, чей «Плоский мир» стоит на трех слонах, расположившихся на плавущей в космосе черепахе Атуине, Лукин, в соответствии со славянской версией мифа, размещает свою землю на трех китах, что и обнаруживает несчастный Докука: «Из пепельно-серой вскипевшей пеной хляби неспешно возникла и вознеслась плашмя мясистая гребная лопасть чудовищного рыбьего хвоста. И она росла, надвигалась, ширилась до тех пор, пока в целом мире, кроме нее, блестящей и черной, вообще ничего не осталось...» [17, с. 180]. Впрочем, жителям обоих миров не чужд и научный подход: герои Пратчетта предпринимают экспедицию за пределы Плоского мира для выявления пола черепахи, а персонажи Лукина с точным инженерным расчетом ежедневно запускают из катапульты солнышко. Мифологическое сознание пересекается с научным: незаконная изобретательская деятельность, преследуемая волхвами и князьями в верхнем мире, в мире подземном ставит Кудыку на высшие позиции в социальной иерархии. Да и сами жрецы, как выясняется, нужны лишь для того, чтобы держать народ в неведении относительно ученых и инженеров, что «катают солнце», обеспечивая жизнедеятельность всего мира. Наверное, поэтому критики, «несмотря на очень фэнтезийный антураж», готовы признать это произведение «научно-фантастическим» [16].

Проза Лукина интертекстуальна, за псевдославянским колоритом скрываются реминисценции на классические произведения, хорошо знакомые массовому читателю: на «Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля, пьесу А.Н. Островского «Снегурочка» и, конечно, «Историю одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Институтским курсом русской классики тянет у Лукина почти отовсюду: взять хотя бы любимую

фразочку гостей из-за Теплынь-озера: «Мы, греки – цесны целовеки!» Это уже что-то из бытовых пьес Островского... Впрочем, вообще весь колорит страны берендеев явно основан на «Снегурочке» того же Островского – от Мизгирь-озера до гимна «Свет и сила, бог Ярила» и писанных царем Берендеем турьих ног» [16].

Сами теплыньцы во всем напоминают глуповцев: так же обыденно они дерутся друг с другом и враждуют с соседями: «Не любили теплыньцы сволочан. Да и те их тоже... Так уж издавна повелось, что одни промышляли хлебопашеством, а другие ремеслами и торговлей. Много обид накопилось, много...» [17, с. 23]. Есть у них и свой удалой князь, который не прочь «помахать сабелькой». Однако, если щедринским головоотяпам-глуповцам хватило ума, чтобы объединить всю Русскую землю, то теплыньцы и сволочане, в конечном итоге, разделяют государство надвое, предпочитая запускать искусственные солнышки по-отдельности, суверенно.

Не меньше реминисценций встречаем мы и в «Баклужинском цикле». Топонимия каждого города подчеркивает центральную идею, воплощением которой является тот или иной населённый пункт. Так, в Суслове все названия связаны с собачьей темой, лейтмотивом повести «Чушь собачья». Городские районы Булгаково и Троеполье именованы в честь М.А. Булгакова («Собачье сердце») и Г.Н. Троепольского («Белый Бим Черное ухо»), ветеринарная стоматология «Белый Клык» отсылает к одноименному рассказу Джека Лондона. Многие любителям классической литературы скажут и названия ресторана «Муму» – элитного заведения для собаководовладельцев, салона красоты «Сысой Псоич» или филиала Института Монро.

В Понерополе, название которого связано с легендой о Филиппе Македонском, поселившем в одноименном городе около 2000 преступников, топонимы соотносятся с именами известных разбойников: Хлопушинский проспект назван в честь Хлопуши, атамана Пугачева, улица Бени Крика – в честь главного героя «Одесских рассказов» И. Бабеля, прототипом которого был знаменитый Мишка Япончик.

В Сызново, где у руководства находится бывший врач-психиатр, поставивший на учет половину города, микротопонимы напоминают медицинские диагнозы, преимущественно психиатрические. Упоминаются и проспекты Поприщина, героя повести Гоголя «Записки сумасшедшего», Чадаева, некогда объявленного сумасшедшим за свои сочинения, и Батюшкова, также страдавшего от сумасшествия, и Малый Передоновский переулок, напоминающий о герое романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», учителе-садисте Ардальоне Борисовиче Передонове.

Интертекстуальность прозы Лукина часто выражается в форме пастиша, в котором комбинируются элементы нескольких произведений. Так, в повести «Там за Ахероном», открывшей новую страницу в библиографии писателя, дантовская «Божественная комедия», древнерусская «Повесть о Фроле Скобееве», «Каменный гость» Пушкина и многочисленная лагерная проза объединяются общим мотивом преступления и наказания в единый юмористический текст:

«– Нахалку съешь, начальник! – хрипло проговорил дон Жуан.

Лицо следователя изумленно просветлело.

– Ну вот... – вздымая брови, тихо и счастливо вымолвил он. – Вот и высветился кусочек биографии... Отбывали? Когда? Где? По какой?

«Да чего я, собственно, боюсь-то?» – с раздражением подумал дон Жуан.

– Во втором, – презрительно глядя в глаза следователю, выговорил он.

– По седьмому смертному» [18, с. 325].

Ощущая метажанровый характер современной фантастики, Лукин легко совмещает в своих текстах разнородные элементы. «Алой ауре протопарторга» и циклу рассказов «Юность кудесника» присущи черты как городского фэнтези, отражающего идею «двоемрия: мира таинственного, населенного не-людьми (*барабашками, домовыми, угланчиками и страшиками, живущими в астрале – прим. Путило О.О.*), и мира профанного, повторяющего повседневность читателя» [19, с. 131–132], так и технофэнтези, в котором «техника функционирует благодаря магии (например, гоблины толкают ракету, а демоны ведут самолет)» [20, с. 19]. Прекрасными примерами иллюстрации тесной взаимосвязи магии и технологии, характерной для пространства Баклужино, в котором правит партия «Колдуны за демократию», служат засевший в бардачке «мерседеса» рыжий наглый греmlin и управляющая моторной лодкой моторыжка, «нечисть бывалая, многое повидавшая», привычная к загибам русского мата [21, с. 59].

Ярче всего в фантастической прозе Лукина проступают антиутопические черты. Каждый суверенный полис бывшей Суловской области строит свою модель «идеального общества», которая сатирически переосмысливается автором. В Сызново к власти приходят ролевики, которые вводят фантастику и фэнтези в обязательную школьную программу, а в Понерополисе жители «из самых своих пороков создали политическое объединение, а также целесообразно устроенное и справедливое общество» [22, с. 308]. Нет гражданской свободы ни в Лычке, ни в Баклужино: главные герои рассказа «По ту сторону», которые не могут заново вступить в брак по причинам астрологической несовместимости, бегут из Баклужино

в Лыцк: «Мы – политэмигранты. Мы – жертвы режима. Нас насильно разлучить хотели... по Зодиакy их бесовскому... Подумашь, развели! Это тут развели... А в Лыцке православные коммунисты у власти. Там и слова-то нет такого “развод”... Короче, завтра с утра – в консульство» [23, с. 264–265]. Но в Лыцке от них сразу же требуют предъявить исповедальную карту: «У нас с этим строго. Мой вам совет: как зарегистрируетесь – прямиком на исповедь... Вы ж из Баклужино... Грехов, чай, поднакопилось...» [23, с. 267].

Метажанровость, интертекстуальность, смешение жанровых границ характерны не только для постмодернистской литературы³, но и для всей современной фантастики в целом. Можно согласиться с позицией К. Мзареулова, что «все наиболее интересные, серьезные и талантливо написанные фантастические произведения обязательно имеют отличительные черты, свойственные нескольким течениям жанра» [4]. И хотя Лукину кажется «забавным слить в один флакон политику, мистику, фольклор» [24], делает он это с вполне конкретной целью: разножанровые элементы используются им и для выражения сатирического отношения к распространённым в массовом сознании идеям и для пародирования популярных жанровых форм и самой жанровой классификации.

Примечания

1. Проза Е. Лукина не исчерпывается исключительно юмористической фантастикой. Серьёзные вопросы, отражающие скептическое представление автора о попытках построения нового общества в России конца XX века, поднимаются в романах «Зона справедливости» и «Слепые поводыри».

2. Понятие «рациональная фантастика» точнее передаёт специфику фантастической посылки текстов, которые «отличает логичность, целостность, мотивированность, соотнесённость с современной научной картиной мира» [25, с. 546].

3. Причины влияния постмодернистской эстетики на фантастическую прозу Е. Лукина объясняются интересом, который проявляется автором по отношению к творчеству В. Пелевина: «Из современных российских фантастов (ровесников) люблю многих, но с особым удовольствием читаю Пелевина, хотя сам он себя, кажется, фантастом уже не считает» [24].

Список литературы

1. Владимирский В.А. Кудесник, несущий свободу. Рец. на кн.: Лукин Е. Портрет кудесника в юности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ozon.ru/context/detail/id/3134771/> (дата обращения: 07.07.2018).

2. Бор А.О творчестве Евгения Лукина // Фантаст. 2001. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lukiny.rusfforum.org/index.php?action=vthread&forum=4&topic=10> (дата обращения: 07.07.2018).

3. Гончаров В. Зона честности: Размышления о творчестве Евгения Лукина // Реальность фантастики. 2005. № 04 (20). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rf.com.ua/article/562.html> (дата обращения: 07.07.2018).
4. Мзареулов К. Фантастика. Общий курс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/index.php (дата обращения: 07.07.2018).
5. Логинов С. Русское фэнтези – новая Золушка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm> (дата обращения: 07.07.2018).
6. Чернышева Т.А. Природа фантастики: гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности : Дисс. ... док. филол. наук: 10.01.08. Иркутск, 1979. 422 с.
7. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
8. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
9. Лукин Е. Кавалер Глюк // Портрет кудесника в юности. М.: АСТ, ВЗОИ; Москва, 2004. С. 164–171.
10. Дворак Е. Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики : Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2015. 237 с.
11. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М.: Либроком, 2013. 240 с.
12. Владимирский В. А. «Скажи мне, кудесник, любимец богов...» Рец. на кн.: Лукин Е. Портрет кудесника в юности // Мир фантастики. 2004. № 11. С. 12–13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art493.htm> (дата обращения: 07.07.2018).
13. Завгородний Б.А. Любовь Лукина. Евгений Лукин. Биографии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/lukin/biogr.htm> (дата обращения: 07.07.2018).
14. Лукин Е. Вранье, ведущее к правде // С нами бот: сб. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 269–295.
15. Лукин Е. Кризис номер два // С нами бот: сб. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 313–323.
16. Гончаров В. Куды мы катимся. Рец. на кн.: Лукин Е. Катали мы ваше солнце. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ozon.ru/context/detail/id/3134771/> (дата обращения: 07.07.2018).
17. Лукин Е. Катали мы ваше солнце. М.: АСТ: АСТ МОСКВА; Владимир: ВКТ, 2010. 315 с.
18. Лукин Е. Там за Ахероном // Грехи наши тяжкие / Е. Лукин. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 287–350.
19. Хоруженко Т.И. Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2017. № 3. С. 130-137.
20. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : Автореф. ... к. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2015. 23 с.

21. Лукин Е. Проклятем заклеянный // Портрет кудесника в юности. М.: АСТ, ВЗОИ; Москва, 2004. С. 59–69.

22. Лукин Е. Затворите мне темницу // С нами бот: сб. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 296–312.

23. Лукин Е. По ту сторону // Бытие наше дырчатое / Е. Лукин. М.: Астрель: Полиграфиздат, 2012. С. 255–267.

24. Лукин Е. Off-line интервью. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/lukin/int.htm> (дата обращения: 07.07.2018).

25. Дрябина О.В. Особенности рациональной фантастики начала 1980-х – сер. 1990-х гг. (на материале творчества Е. и Л. Лукиных) // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: МАКС Пресс, 2008. С. 517–519.

GENRE SPECIFICS OF E. LUKIN'S FANTASY PROSE

O.O. Putilo

The aim of the paper is to analyze the genre originality of fantasy prose by a Volgograd writer Eugenyi Lukin. The study of spatial images is carried out by means of mythopoetic and intertextual analytical methods, with the conclusion about the meta-genre character of E. Lukin's prose and its intertextuality, which manifests itself in reminiscences of classical works and is often expressed in the form of pastiche. In his works, Lukin often resorts to a combination of rational-fantasy and fantasy elements, which allows to reliably display the objects, phenomena and events of the fictional world in order to connect them with the world of reality. Violation of genre canons is dictated not only by following the principles of postmodern aesthetics, but also serves to express a satirical attitude to the ideas, widespread in the mass consciousness, to parody popular genre forms.

Keywords: Lukin, genre, humorous fiction, humorous fantasy, meta-genre, space, intertextuality.

5.12. ДИАЛОГ ВИРТУАЛЬНЫХ МИРОВ: СРЕДСТВА КОНСТРУИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

© *А.В. Бочарова*

Диалог виртуальных миров в художественном тексте как соавторство писателя и читателя представляет собой сложный механизм интериоризации смыслов и декодирования символов. Как писал М.М. Бахтин, «через ворота хронотопов совершается вхождение личности в мир словесного искусства», а значит без понимания того, какую роль играют категории «пространства-времени» в любом литературном произведении, его анализ можно считать несостоявшимся. В настоящем ис-

следовании предпринимаются попытки категоризации особенностей конструирования пространственно-временных отношений внутри художественного текста сквозь призму его диалогического потенциала. Предлагается структурный анализ, в рамках которого пространство-время художественного текста представлены как триада взаимодополняющих элементов – константный хронотоп, динамический хронотоп, хронотоп символа.

Ключевые слова: диалог, хронотоп, виртуальность, символ, миметика, ритм.

В XXI веке слово «виртуальный», в первую очередь, вызывает ассоциации с замысловатым антропоморфным миром цифровых технологий и компьютерных игр. Виртуальность представляется как нечто обыденное и *прикладное*, давно перешедшее из области фантастики в область объектов не осязаемых, но насущных – мир «черного зеркала» плотно вошел в нашу жизнь и не собирается сдавать позиции.

И все же, стоит отметить, что «виртуальность» вовсе не продукт нового времени, это понятие встречается уже у древнегреческих философов, творивших во времена, когда демократия не была цифровой, а возможность мгновенной передачи информации на поистине грандиозные расстояния при помощи предмета, больше напоминающего камень, которым мостили Агору, могла привидеться Платону лишь в страшном сне. Тогда, в эпоху до-Интернета, термин и получил свое первое значение «ментальной проекции реального объективного мира, определяющей границы разумности человека» [1, с. 61].

Сегодня это значение сущностно не изменилось, постмодернистские концепции и цифровые технологии лишь в некоторой степени «овеществили» ментальные проекции, придали им некую форму и, что не менее важно, завершенность. Психоделическое искусство, спецэффекты киноиндустрии, дополненная *реальность* видеоигр – современная эпистемическая практика откликнулась на новые факты действительности и расширила топологию виртуальности, дополнив так называемую «естественную виртуальность» такими новыми категориями, как паравиртуальность и прото-виртуальность [2, с. 36–39].

Виртуальность синкретична, она не может существовать изолированно. Как бы ни хотелось представить монохромной антитезу «виртуальность/реальность», отношения между ее составляющими не могут ограничиваться системой бинарных оппозиций – виртуальное не противопоставляется моменту объективной реальности, их связь обусловлена миметически. В данном случае, мимесис «представляет собой элементарный акт сознания» [3, с. 147], путь от подражания к отражению, творческому воспроизведению. Таким образом, виртуальность имеет право на существование только как диалогическое тождество. В диалоге виртуальные миры

соприкасаются – один порождает другой и так до бесконечности. Так, мысль (та самая ментальная структура, элементарный акт сознания) уподобляется ласточке, которая, стремительно пролетая меж двух зеркал, навеки приговорена к тому, чтобы отражаться в них.

Диалог виртуальных миров представляет собой более глубокий уровень абстракции, момент соприкосновения отражений, он раскрывается в тексте и через текст, причем само понятие «текст» в данном случае необходимо интерпретировать через определение Ю.М. Лотмана, как часть всеобщей культуры, предполагающей этимологию переплетения [4, с. 72]. И ничто так ярко не заставляет нас окунуться в диалог виртуальных миров, как книги. Постоянным условием для существования диалога является участие другого сознания, «даже монолог по-своему диалогичен – он всегда обращен к адресату, реальному или гипотетическому, alter ego говорящего» [5, с. 125]. Художественная литература становится тем ключом соприкосновения сознаний, который заводит сложный механизм порождения новых виртуальных миров, раскрываясь через соавторство писателя и читателя.

Как писал М.М. Бахтин, «через ворота хронотопов совершается вхождение личности в мир словесного искусства» [6, с. 235]. Неотъемлемой частью текста, как бы ни старались постмодернисты и ни надеялись пост-постмодернисты, являются его пространственно-временные координаты – хронотоп. Язык как прямое отражение всего, происходящего в мире идей и вещей, естественным образом выражает такое концептуальное единство пространства и времени. Все, что было, есть и будет когда-либо запечатлено в языке, обобщается в пространственно-временные категории, т.е., оперируя термином, введенным М.М. Бахтиным, обладает хронотопом [6, с. 158–165].

Само понятие «хронотоп» впервые было введено М.М. Бахтиным для определения единства пространственно-временных характеристик художественного текста. Вероятно, термин был позаимствован из математического естествознания – М.М. Бахтин в своих дневниках пишет о том, что в 1925 г. Присутствовал на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии. Однако ученый уточняет, что переносит понятие «почти как метафору в литературоведение», добавляя сразу в скобках «почти, но не совсем» [6, с. 234]. В своих исследованиях ученый рассматривает время и пространство как части одного целого, непостижимые в своей разобщенности. Причудливая вязь этих двух принципов миропостроения создают диадку, понимание которой приходит лишь в осознании неотделимости ее элементов.

Учитывая сложность феномена, нам представляется необходимым произвести структурный анализ хронотопа художественного текста, выделив

три аспекта-вектора его развития, которые последовательно раскрываются на разных уровнях текста – константный хронотоп, динамический хронотоп, хронотоп символа.

Константный хронотоп представляет единый, общий для всего художественного произведения пространственно-временной континуум. Единый не значит единственный, на данном уровне хронотоп может предполагать художественное единство нескольких эпох – реальных, фантастических или паравиртуальных. Так, «Облачный атлас» Дэвида Митчелла состоит из шести независимых, но идейно и символически связанных хронотопов. Харуки Мураками объединил два хронотопа в романе «Страна чудес без тормозов и конец света» – мир будущего, слишком похожий на современную Японию, чтобы казаться нереальным, и мир внутри человеческого сознания – виртуальный именно в той степени, как его видели философы Эллады. Константный хронотоп всегда подразумевает наличие детерминирующих маркеров, как справедливо полагает Е. Фарино, «он имеет границы, за пределы которых (или из-за пределов) не перемещается ни один из элементов данного мира. Замкнутость во времени делимитируется естественными циклами суток, недели, месяца года, рождения и смерти, появления и исчезновения, начала и завершения какого-либо процесса или события и т.п.» [7, с. 364]. У Зоны в «Пикнике на обочине» есть четко очерченные границы, герой «Страны чудес...» не может жить за «стеной» Конца света, Раскольников в горячке не убежит из Петербурга (так же, как и не убежит от самого себя), «Хроника объявленной смерти» умещается в один день, а Гарри Поттер навеки приговорен быть частью Хогвартса.

Сущность константного хронотопа сводится к тому, что он воспроизводит общий интонационный фон художественного произведения: он близок к панхронной уравновешенности, он синхроничен, по существу, и подразумевает лишь колебание вокруг некоторой гомеостатической нормы. В такой интерпретации константный хронотоп близок к семиотике Ю.М. Лотмана, теории текста В.Я. Проппа и основам поэтики Аристотеля.

Динамический хронотоп представлен на уровне текста, который определяет ритм, темп, темпоритм художественного произведения. По сути, раскрывающийся в диегетической последовательности языковых единиц, динамический хронотоп формулируется в поле фонемике и синтагматики, и в большей степени поддается так называемому механическому моделированию. Теория Г.Н. Ивановой-Лукьяновой по ритмике прозы позволяют диагностировать моменты наибольшего «накала страстей».

Как пишет Г.Н. Иванова-Лукьянова: «Ритм есть способ существования живого организма и жизни вообще. По законам ритма живет Космос, движутся планеты, осуществляются природные циклы». Таким образом, в

аспекте динамического хронотопа мы говорим о неизбежности движения, изменения, разрушения, которые могут быть скрыты даже в кажущейся статике текста. Психо-эмоциональное состояние автора в момент написания текста и его героев определяют характер ритмики создаваемого им текста, читатель, в свою очередь, воспринимает ритмическую установку, переживает ее заново, «пропускает через себя». Как проза Пушкина отличается от прозы Чехова, так и ритм их произведений различен. Сегодня также по-разному для нас звучит ритм Стругацких и Глуховского, Толкина и Роулинг, Хаксли и Брэдбери. Важно отметить, что иногда именно переводной текст делает читателя более восприимчивым к интонационной динамике и ритмическим перепадам, ведь перед переводчиками художественного текста стоит действительно грандиозная задача по перекодированию не только смыслов, но и ритмов. Наверно, поэтому веки вечные будет длиться битва фанатов классического перевода Гарри Поттера с новым переводом от Марии Спивак.

В свою очередь, не стоит забывать, что ритмические показатели динамического хронотопа соотносимы с лексикой, грамматикой и синтаксисом текста. Словно застывшим во времени и пространстве кажется стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека» Александра Блока, по-настоящему *летит* «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева, *марширует* «Облако в штанах» Владимира Маяковского.

Если константный хронотоп, обращаясь к музыкальной метафоре, мы можем сравнить с тональностью, то динамический хронотоп воспринимается как *мелодия* художественного произведения, заключенная в тактовый размер. Динамический хронотоп стихийен и сюжетен, раскрываясь на разных уровнях языка, он позволяет герою (а вместе с ним и читателю) выйти за рамки картонной картинки и отпустить заводную птицу, которая приводит в движение пространство и время виртуального мира художественного текста.

Хронотоп символа становится узлом, главным связующим элементом виртуальных миров – мира художественного текста и его отражения в ментальных структурах читателя. В отличие от мира природы мир художественного произведения не может жить своей жизнью, в которую человеку оставалось бы только включиться. Его жизнь постоянно зависит от усилия человека. Наташа становится Наташей лишь в тот момент, когда открывается виртуальному миру читателя, в другом случае все четыре тома могут благополучно служить подпоркой для шатающейся ножки стола.

И герой, и писатель встают на суд «молчащего третьего», а он одновременно становится и самым страдательным существом в триаде. Ведь

ему придется подключаться к новому миру – входить в лабиринт Минотавра, и путеводной нитью Ариадны здесь станет символ.

А.Ф. Лосев называет смысловую структуру символа «ареной встречи известных конструкций сознания с <...> предметом этого сознания» [8, с. 14]. В символе сочетается то, что было, и то, что могло бы быть. Как мыслительная операция, он представляет собой искусственное приведение к родству разнородных сущностей. «Символизацию вообще можно определить как *виртуализацию бытия*. В символическом смысловом определении актуальное бытие объекта обретает виртуальную ценность. Мы *понимаем* актуальное через виртуальное», пишет Н.В. Иванов [9, с. 34]. В то же время имеет место быть и обратная зависимость – мы понимаем виртуальное через актуальное. Хронотоп символа делает текст прозрачным и «узнаваемым», он *подключает* читателя к вертикальному контексту всего произведения. Символ в таком случае становится алгоритмически действующим средством по преодолению времени и пространства. Возможность размыкания и выхода происходит как раз на таких узлах художественного произведения.

Как пишет Г.В. Голлербах в своей статье «Хронотоп поступка», «каждый, вероятно, ощущал «сжимание» пространства в экстремальной ситуации, когда «небо с овчинку» или «душа уходит в пятки» (организму некогда отвлекаться) и замедление внешнего времени (эффект ускорения физиолого-психических процессов в организме)» [10, с. 155]. Любая мелодия кажется пустой, как бы идеально ни были выверены тональность и ритм, если в ней нет моментов, когда кажется, что «сердце замирает» и словно «падает с огромной высоты».

Ключевое решение, момент преодоления пространства-времени символом происходит в момент амехании. Символ для художественного текста становится тем самым моментом «сжимания» пространства и «остановки» времени. Сама история может быть сколь угодно длинной, но символы представляют собой те стягивающие точки, которые показывают наивысшую степень диалогичности художественного произведения. Символ скрещивает, сводит к одной точке пути жизненного пространства. Момент трагической амехании объемлет времена и сосредотачивает в одном мгновении эпохи и пласты времени. Так, диалог виртуальных миров переходит в вертикальный контекст.

Наиболее ярким примером того, как может раскрыться хронотоп символа, может служить небольшой отрывок автобиографической повести Джерома К. Джерома «Пол Келвер». Автор описывает свое детство и бесконечные прогулки по лесу, который стал для него не просто миром чудес и открытий (в этом случае мы бы отнесли его к частному константному

хронотопу детства героя), но и миром вне-времени и вне-пространства, где оживали персонажи, прочитанных им книг. Мальчик путешествует сразу по всем временам и эпохам, реальным и виртуальным – «на лесной полянке мне мерещится король Руф; вот он падает, сраженный отравленной стрелой, выпущенной Робин Гудом; на помощь ему спешит нежная королева Элеонора [...] Оливер Кромвиль убивает короля Карла и женится на его вдове; но недолго ему ликовать – отважный Гамлет закалывает злодея» [11, с. 26]. Так лес превращается из декорации в символ. И сам автор, а вслед за ним и читатель, открывает виртуальный мир.

Хронотоп символа во многом индивидуален, он связан с виртуальным миром читателя, который, порой, непредсказуем и неоднозначен. Кто-то видит символ в голубых занавесках, а кому-то покажется, что *дом* в романе Мариам Петросян всего лишь дом. В данном ключе нам не хотелось бы говорить о постулатах постмодерна или элитарности искусства и символизма. Так же, как в начале нашего исследования мы отметили, что виртуальное не противопоставляется реальному, так и бесконечное множество виртуальных миров невозможно противопоставить друг другу. Но символ для всех миров становится общим знаменателем и живой метафорой – путеводной нитью Ариадны, призванной разбудить память, которой нет у человека, но есть у человечества – доминантой, которая всегда будет стремиться перейти в тонику.

Список литературы

1. Самсонов А.Л. На пути к ноосфере // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 53–62.
2. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32–60.
3. Ахутин А.В. Поворотные времена : ст. и наброски. СПб.: Наука, 2005. 741 с.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
5. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож.лит., 1975. 504 с.
7. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 640 с.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
9. Иванов Н.В. Об одном способе анализа символической структуры метафоры средствами логики // Пространства и метасферы языка: структура, дискурс, метатекст. Материалы III Межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет 26 июня 2009 г. С. 10–22.

10. Голлербах Т.В. Хронотоп поступка // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2017. Выпуск 7 (61) Часть 1. С. 153–157.
11. Джером К. Дж. Пол Келвер / пер. с англ. А. Попова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 480 с.

THE DIALOGUE OF VIRTUAL WORLDS: CONSTRUCTING THE SPACE-TIME OF A LITERARY TEXT

A.V. Bocharova

The dialogue of virtual worlds in a literary text as is a complex mechanism for the interiorization of meanings and decoding of symbols. According to M. Bakhtin, “through the gates of chronotopes, the person enters the world of verbal art,” which means that the understanding of the “space-time” categories of any literary work determines the quality of its analysis. This article categorizes the features of spatial-temporal relations for a literary text through the prism of its dialogical potential. The structural analysis is proposed, in which the space-time literary text is presented as a triad of complementary elements: a constant chronotope, a dynamic chronotope, a chronotope of a symbol.

Keywords: dialogue, chronotop, virtuality, symbol, mimetic, rhythm.

5.13. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ФИЛОСОФИИ Х.Л. БОРХЕСА

© *М.Ф.Надъярных*

Смыслы фантастического в творчестве Х.Л. Борхеса рассматриваются в контексте повествовательных стратегий писателя, в соотношении с его концепциями классического письма, традиционного и современного чтения, современной эстетической ценности. Особое внимание уделяется возникающей в текстах Борхеса дополнительности художественного изобретения (*inventio*) и художественного вымысла (*factio*).

Ключевые слова: Борхес, классическое письмо, поэтика умолчания, эстетическая ценность.

Согласно мнению философов планеты Тлён, «метафизика – это ветвь фантастической литературы» [1, т. I, с. 304], – таков тезис, высказанный в первом рассказе из сборника «Вымыслы» (или «Вымышленные истории» / «*Ficciones*», 1944), который давно служит одним из ключей к поэтике Х.Л. Борхеса. Впрочем, эти слова самому Борхесу как будто не принадлежат. Еще середине 1940-х гг. аргентинский писатель Э. Сабато возвел их к идеям Венского кружка [2, р. 73], но несколько позднее один из самых тонких интерпретаторов повествовательного искусства Борхеса Х. Алазра-

ки обнаружил в философско-фантастическом мире Глэна скрытое присутствие Б. Рассела [3, р. 290]. Исследователь ссылался на комментарий Рассела к раннему трактату И. Канта «Грезы духовидца, поясненные грезами метафизика» (1766). Здесь, назвав трактат «любопытной работой», Рассел, замечал: «Кант, наполовину серьезно, а наполовину в шутку утверждал, что система Сведенборга, которую он называл “фантастической”, может быть не более чем ортодоксальной метафизикой» [4, с. 650].

Трактат о «грезях», к которому отсылает Рассел, и в самом деле по меньшей мере любопытен. Полемику с духовидческими прозрениями Сведенборга Кант предваряет эпиграфом из Горация, более чем созвучным миру Укбара-Глэна: «Измышляются обманчивые / Видения, подобные грезам больного», а сам трактат открывается следующим афоризмом: «Царство теней – рай для фантастов» [5, с. 319]. Критикуемые Кантом философы – «сновидцы ума» отождествляются здесь со «сновидцами чувств» – с поэтами и безумцами и, естественно, со Сведенборгом. При этом созданной Сведенборгом «образ мира», как и свидетельства о его «чудесных» знаниях Сведенборга, именуются «сказками». Вывод таков: «Так как философия, о которой речь шла выше, была сказкой из страны чудес метафизики, то я не вижу ничего неприличного в том, чтобы представить обе эти сказки вместе. И почему, наконец, более похвально быть обманутым слепой верой в мнимые доводы разума, чем неосторожной верой в ложные рассказы?» [5, с. 336]. Темы «сна», «грезы», «фантастики», «фантастического», «фантазии» не только превращаются в сюжетобразующие стержни текста Канта, не только способствуют соположению собственно художественных образов и с иными порождениями фантазии-воображения, в том числе, воображения больного, аномального, но в итоге выводят к опосредованной связи умозрительной метафизики с эстетической сферой.

Трактат Канта, к которому опосредованно отсылает фантастическая литературность философии Глэна, не входит в число канонических творений немецкого философа, но относится к тем его произведениям, которые с некоторой долей резкости можно определить как маргинальные. Маргинальным для Канта можно посчитать и проявленное в этом трактате внимание к фантастике; да и *проблема эстетического* здесь в какой-то мере еще маргинальна, во всяком случае, она еще не полностью определена, но явлена в процессе дискурсивного становления. Момент полной систематизации еще не наступил. Ни для Канта, ни (пожалуй что) для самого Борхеса. Для Борхеса – автора книги «Вымыслов». Однако обращение к тексту Канту в контексте фантастической литературности метафизики Глэна способно наметить связь этой вымышленной философии вымышленного мира с укорененным в трудах Канта *современным* пониманием эстетики, но те-

перь окружаемым каким-то новым, уже от самого Борхеса идущим ценностным ореолом.

Философия Тлёна опосредованно отсылала не только к Канту (и не только к Расселу – читателю Канта): «Тот факт, что всякая философия – это заведомо диалектическая игра, некая *Philosophie des Als Ob*, способствовал умножению систем, – говорится в рассказе. – Там создана пропасть систем самых невероятных (*increíbles*), но с изящным построением (*arquitectura agradable*) или сенсационным характером. Метафизики Тлёна не стремятся к истине, – ни даже к правдоподобию – они ищут поражающего (*buscan el asombro*). По их мнению, метафизика – это ветвь фантастической литературы» [1, т. I, с. 304]. В этом изложении основных принципов философии Тлёна можно усмотреть синтетико-ироническое отображение и преобразование динамики реальных философских идей. Так, например, фигурирующее здесь словосочетание «*Philosophie des Als Ob*» не может не напомнить о послекантовском «кантианстве» основателя «Кантовского общества» Х. Файхингера (1852 – 1933) и о его главной книге «Философия как если бы» (1876 – 78, изд. 1911), обозначившей истоки фикционализма – особого ответвления в европейском философствовании рубежа XIX – XX вв., объединившего кантианство с нищезанятием и вычертившего определенную линию на пути *современной* метафизики к вымыслу – к фикции. А в мире Тлёна фикциональности сопутствуют исчезновение поиска истины (или даже поиска правдоподобия) и превращение метафизики «в ветвь фантастической литературы». Вот только слово «фантастический» кажется здесь избыточным: в мире Тлёна-Укбара вся литература (эпос, легенды...) изначально отделена от реальности и изначально является фантастической [1, т. I, с. 299]. Вот только из рассказа неясно, какие новые смыслы может (и может ли) приобрести эта новая метафизика, объединившаяся под знаком мнимости и фантастики с литературой...

«Тлён, Укбар, *Orbis Tertius*» (как, впрочем, и множество иных текстов Борхеса) строится на характерном сочетании выговоренного, подразумеваемого и умалчиваемого. Дискурсивные лакуны или «*зазоры*» в смысловых протяженностях, ощутимые в коллажности борхесовых перечислений-каталогов, в характерных для писателя *интонационных паузах* (о которых писал, в частности Ж. Женетт [6, с. 143]) принципиальны для организующей метод Борхеса диалектики чтения-письма-чтения, как и для *изобретемого* в литературе Борхеса читателя. Метод Борхеса – его литературный путь – в принципе может, согласно Б.В. Дубину, рассматриваться как движение «к <...> условной точке зрения читателя как основе поэтики, как принципу письма, началу писательских координат», как обустройство «мизансцены письма-чтения (воздействия и восприятия) в театрике, одним

из актеров которого выступает и “сам”» Борхес [7, с. 12-13]. Подразумеваемая «театральность» чтения, действительно, входит в систему сюжетных констант, участвуя в интерпретации Борхесом всеобщих свойств мыслительных процессов и, соответственно, смыслопорождающей игры воображения, создающей игру текстовых переплетений [см., напр.: 8]. При этом важно то, что подразумеваемая «театральность» опосредованно отсылает к глубинным пластам культуры восприятия письменного текста: к первичной рецептивной близости зафиксированного на «письме» и разыгранного на сцене, реконструируемой начиная со времен античной классики [см. напр.: 9, с. 74–88], то есть, в конечном итоге, специфическим образом соотносится с важной для Борхеса взаимодействием (дополнительностью) письменного и устного слова. Но, с другой стороны, возможная театрализация чтения обусловлена возможным и принимаемым в мире Борхеса традиционным топосом «мира как театра», существенно и естественно драматизирующим смыслы создания и восприятия «всей» литературы; при этом именно театральная перспектива проявляет сродство литературы со сновидением (ср., напр., соположение топосов / метафор «мира как театра» и «сна как сцены» в экспозиции эссе «Натаниэл Готторн» из сборника «Новые расследования [1, т. II, с. 45]); в фрагменте «Милосердный палач» из «Девяти очерков о Данте» [1, т. II, с. 513]; и – в обоих случаях -- значимое сопоставление традиционных топосов с концепцией К.–Г. Юнга, отождествляющей «вымыслы литературы» с «выдумками сна»). Но, метафора «мира как театра» (как, впрочем, не менее важная для Борхеса метафора «мира как книги») насыщается и особой креационистской перспективой, связываясь с идеей «множественного Бога», со своей стороны создающей принципиально важное для универсализма Борхеса пространство схождения «восточной» и «западной» традиций, прокладывающей путь к соположению традиции и современности. Это пространство конституируется на основе обобщенно понимаемых принципов традиционного *ars inveniendi*, подразумевающего особое аналитико-комбинаторное (синтезирующее) усилие и особым образом сопряженного как с идеей «изобретения-вымысла» (как *inventio*), раскрывающего истинные смыслы реальности, так и с идеей «утопии» (опять-таки, как *inventio*, – «изобретения» иного, идеального мира), существенно дополняющего собственно фикциональные ориентиры «вымыслов» Борхеса.

Подвижные своды (комбинации) событий, выстраиваемые в повествованиях Борхеса, зиждутся на метонимическом принципе или, если пользоваться языком писателя, указывают на реальность «более сложную, чем сообщенная читателю». При этом особое значение имеет соотношенность умолчаний, «недомолвок», «зазоров» с возможностью «допущения реаль-

ности» в литературу и с идеей классического письма. Согласно Борхесу (эссе «Допущение реальности», сб. «Обсуждение», 1932), классическое письмо базируется на трех приемах. Первый прием «самый легкий – беглое перечисление фактов», второй прием «состоит в воображении более сложной реальности, чем предоставленная читателю, но описывает лишь ее косвенные признаки и следствия», а третий – «самый трудный, но и самый действенный – это изобретение обстоятельств действия» [1, т. I, с. 79-80]. Характерно, что все эти приемы оказываются реализованными в эссе одновременно с их описанием, начиная с пошагового их перечисления, соответствующего «перечислению» как приему.

В качестве примера перечислительной «манеры» Борхес ссылается на отрывок из «Дон Кихота», а использование второго приема Борхес находит (цитируя соответствующие тексты) в «Короле Артуре» А. Теннисона и у У. Морриса, причем *отсутствие* в эссе названия книги Морриса (подразумевается «Жизнь и смерть Ясона») как бы указывает на использование второго приема. Идея же «воображения более сложной реальности», пожалуй, заложена в эссе с самого начала. Путь к классике (классическому *вымыслу*) начинается в этом тексте с анализа известного труда Гиббона «Упадок и разрушение Римской империи», – при этом как бы подразумевается, что всякий основательный историографический текст неминуемо редуцирует бесконечность *реально* произошедших фактов. Размышления о третьем приеме также соотносятся с идеей истории, но теперь преобразенной в вымысел: новый список открывается указанием на исторический роман «Слава Дона Рамиро» (без имени его автора – аргентинца Энрике Ларреты). Список завершает имя кинорежиссера Д. фон Штернберга (без указания его произведений), вторым от конца в списке фигурирует Д. Дэфо (также оказывающийся автором без произведений); вторым от начала упоминается Уэллс. Имя Уэллса сопровождается длинной сноской, в которой подробно излагаются «обстоятельства» жизни «Человека-невидимки», и здесь же, в сноске, звучит имя Киплинга, однако конкретика «метода» Киплинга подменяется указанием на «фантазмагорию обстоятельств» (*fantasmagoría circunstancial*) в рассказе из сборника «Many inventions», в названии которого фигурирует слово «invention» (англиязычный «аналог» испанского «*invención*»).

«Изобретение обстоятельств» располагается как бы на границе собственно вербального и визуального: не случайно список авторов заканчивается именем кинематографиста. Да и сама репрезентация «изобретения обстоятельств» построена на визуально-вербальном взаимодействии: немаловажная роль отведена здесь «пространству» чтения – элементам метаграфематики (разнообразию шрифтов, пунктуационному варьированию и

т.д.), соотношению основного текста и сносок. И здесь же – в связи с «Человеком-невидимкой» – обыгрываются антиномические мотивы сокрытого / обнаженного, видимого / невидимого. Герой романа Уэллса «понимает, что преимущества невидимости не покрывают ее недостатков», он «вынужден ходить голым и босым», «револьвер в прозрачной руке не скрыть», он учится «спать как бы с открытыми глазами», «прикрыть глаза» ему не удается, ему приходится маскироваться, «приходится укрываться под париком и т.д., чтобы никто не увидел, что он невидим»; наконец, «раскрытый», герой устраивает «Царство Ужаса» [1, т. I, с. 80]. А в буквенной материи той самой сноски, где речь идет о «Человеке-невидимке» постепенно проявляется ключевое слово *invención* (*invention-inventio*): «Así *El hombre invisible*. Ese personaje –un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres– acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. <...> Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, *para que no vean que es invisible*. Descubierto, inicia en un villorrio de tierra adentro un miserable Reino del Terror. <...> Otro ejemplo habilísimo de fantasmagoría circunstancial es el cuento de Kipling, *The Finest Story in the World*, de su recopilación de 1893 *Many Inventions*» (курсив везде Х.Л.Борхеса. – М.Н.) [10, в. I, p. 220].

Антиномические мотивы сокрытого / явного, видимого / невидимого, введенные в контексте «изобретения обстоятельств» получают дальнейшее развитие в связи с анализом *неявного* сюжета «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По (замечу в скобках, что Борхес обнаруживал у По-фантаста «блеск изобретательности в деталях фона»). Потайной сюжет, «тайный двигатель» повествования По основан на особом типе причинной связи, которую литература наследует (получает, спонтанно восстанавливает, сознательно заново открывает) от своих архаических истоков: «Тут правит совсем иной, однозначный и древний порядок – первозданная ясность магии», – замечает Борхес и обращается к концепции первобытной культуры Дж. Фрэзера, раскрывающей «законы симпатии, которая предполагает неразрывные связи между далекими друг от друга вещами» [1, т. I, с. 87]. Только такие – магические – связи, «ограниченные и прозрачные», допустимы, по Борхесу в романе, причем особую роль играет незримость, неприметность связующих романские события линий. В современном повествовании мифу, сокрытому в витках развития культуры, поглощенному более поздними формами словесности, соответствуют, по Борхесу, сокрытые сюжетные линии: то, что *утаивается* в многомерных структурах сюжетной конструкции.

Эти идеальные повествования, потаенно соотносимые с мифом, должны, кроме того свидетельствовать о своей нереальности. Такой – свидетельской функцией – наделяются у Борхеса «зазоры» и «недомолвки», свойственные классическому письму. «Зазоры безрассудства» (*intersticios de sinrazón* [10, v. I, p. 258]) в «привидевшихся во сне» выдуманных мирах Борхес причисляет к знакам, способным указать на мнимость, на фантазмагорическую ирреальность этих миров (за пределами которых всегда мерцают контуры иной – реальной реальности, допущенной в литературу). И вот что примечательно: путь к обретению такой ирреальности вымысла, которая каким-то образом указывает на реальность, прочерчивается (в эссе «Аватары черепахи» из того же сборника «Обсуждение») с помощью антиномий все того же Канта.

И, наконец, подобно тому, как миф неявно присутствует в современной литературе, так в письменном тексте неявно – потаенно – присутствует устная речь, проявление которой согласно Борхесу принципиально важно для понимающего чтения. В одной из поздних лекций («Книга» из цикла «Думая вслух», 1979) Борхес скажет: «Я всегда говорил студентам, чтобы их библиографии были небольшими, чтобы они читали не критику, а сами книги. Возможно, они не все поймут, но всегда будут радоваться и слушать чей-то подлинный голос. Я сказал бы, что важнее всего в писателе – его интонация, важнее всего в книге – голос автора, доходящий до нас» [1, т. III, с. 275]. А рассуждая о модусах восприятия «Божественной комедии», Борхес заметит: «Я понял, что стихи, особенно великие стихи Данте, содержат не только смысл, а многое еще. Стихотворение – это, кроме всего прочего, интонация, выражение чего-либо, часто не поддающегося переводу. <...> Я заметил, что в старинных изданиях преобладал теологический комментарий, в книгах XIX века – исторический, а сейчас – *эстетический*, который дает нам возможность *заметить интонацию* каждого стиха – одно из самых больших достоинств в Данте. <...> У Данте, как и у Шекспира, мелодия всегда следует за чувствами. Интонация и эмфаза – вот что самое главное, фразу за фразой нужно читать вслух. Хорошее стихотворение не дает читать себя тихо или молча. <...> Стихотворение всегда помнит, что, прежде чем стать искусством письменным, оно было искусством устным, помнит, что оно было песней» («Божественная комедия», из цикла «Семь вечеров», 1979; [1, т. III, с. 324]).

Возможность обнаружения скрытого письмом устного слова (а вместе с тем и возможность приобщения к «интонации» того или иного автора) проявляется как следствие развития особого «*эстетического комментария*», опосредованно сообразованного с развитием некоей *эстетической функции чтения*, становление которой Борхес соотносит с XX столетием.

Но на мой взгляд, осмысление Борхесом «эстетического комментария» (эстетического истолкования художественной реальности) в связи с интонацией в контексте «Божественной комедии» соотносится и с Дантовой концепцией многосмысленного толкования; с тем, как именно выражается у Данте завершающее иерархию смыслов стремление к горнему – к анагогии: «*Littera gesta docet, quid credes allegoria // Moralis quid agas; quo tendas, anagogia*». Принятый перевод (Буквальный смысл учит о произошедшем; О том, во что ты веруешь, учит аллегория; / Мораль наставляет, как следует поступать; Твои стремления открывает анагогия [11, с. 528–529]) скрадывает мироустроительный смысл «стремления к горнему», воплощенный у Данте в космогонически действенном глаголе *tendere*, восходящем к тому же индоевропейскому пракорню, что и слово «интонация». А возможная соотносимость «эстетического комментария» – эстетического истолкования – в современности с анагогическим истолкованием в традиции указывает на совершенно особую ценность эстетического.

Можно, впрочем, пойти чуть дальше и задать вопрос взаимосвязи анагогического комментария в традиции с традиционным поиском истины в традиционной метафизике. И, соответственно, задуматься о возможной эстетизации современной метафизики (той самой метафизики, которая не ищет истины, но превращается в ветвь фантастической литературы), как и о том, стоит ли воспринимать такую метафизику-фантастику с точки зрения эстетической ценности.

Об эстетической ценности (*valor estético*) как таковой Борхес писал в «Эпilogue» к сборнику «Новые расследования» (*Otras inquisiciones*, 1952): «Исправляя опыты <...> данного собрания, я выявил две тенденции. Во-первых, – я судил о религиозных и философских идеях согласно их эстетической ценности и согласно сокрытому в них своеобразному и чудесному. Во-вторых, я предполагал и убедился, что число сюжетов и метафор, которые способны породить человеческое воображение, – ограничено, но эти считанные изобретения могут быть всем для всех, подобно Апостолу (Перевод мой. – *M.H.*; в оригинале: *Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas <...> de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol [10, v. I, p. 775]). Властвующая в в сборнике «Новые расследования» логика кольцевой композиции (согласно которой построено, например, эссе «Сфера Паскаля»), акцентирует внимание на единстве смысловых констант: проявляемая при авторском перечтении сборника универсальность топика*

естественным образом соответствует современному восприятию всеобщего смыслового единства культурно-религиозных, философских и художественных текстов, под знаком современной эстетической ценности.

Принцип такой «эстетической ценности», как будто заново открытый только при собирании (*перечитывании*) собственных текстов, согласуется с финалом первого эссе сборника «Стена и книги» (1950): «Музыка, моменты счастья, мифология, выделанные временем лица, сумерки, какие-то места хотят сказать нам или уже выговорили нечто такое, что мы не должны были бы потерять; или же вот-вот выговорят. Эта неотвратимость откровения, которое так и не наступает (*inminencia de una revelación, que no se produce*), может быть и являет собой эстетическое событие (*hecho estético*) [1, т. II, с. 11 – с правкой по оригиналу; 10, v. I, p. 635]. Смыслы испанского слова *revelación*, в котором противостоят друг другу и одновременно друг друга дополняют сакральное и профанное, технизированное (*revelación* – это и «откровение», и «проявление фотопленки»), вычерчивают те границы, между которыми – в некоем «фантастическом», ирреальном, «фантазмагорическом» зазоре – мерцает реальность «эстетического события», никогда не завершимая, но способная постоянно осуществляться в формообразующем воображении современного идеального читателя.

Список литературы

1. Борхес Х.Л. Сочинения: в трех томах. Рига: Полярис, 1997 (номера томов указываются в тексте статьи римскими цифрами) 511 с.
2. Sábato E. Los relatos de Jorge Luís Borges (Sur. 1945. Num. 122) // Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1976.
3. Alazraquí J. La prosa narrativa de Jorge Luís Borges. Madrid: Gredos, 1974.
4. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997. 540 с.
5. Кант И. Сочинения: в 6 томах. Т. 2. М.: Мысль, 1964. 611 с.
6. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т.1. М.: Изд-во им.Сабашниковых, 1998. 944 с.
7. Дубин Б.В. Борхес: Предыстория // Борхес Х.Л. Собрание сочинений: в 4-х томах. Т. 1: Страсть к Буэнос-Айресу. СПб.: Амфора, 1999. С. 5 – 31.
8. Левин Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л.Борхеса // Левин Ю.И. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 435–456.
9. Свенбро Й. Древняя Греция в эпоху архаики и классический период: возникновение практики «безмолвного чтения» – чтения про себя // История чтения в Западном мире от Античности до наших дней. М.: Фаир, 2008. С. 53 – 89.
10. Borges J.L. Obras completas. V. I-II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972. 510 с.
11. Данте Алигьери. Малые произведения. Пир. М.: Наука, 1968.652 с.

FANTASTIC IN THE LITERARY PHILOSOPHY OF J.L. BORGES

M.F. Nadyarnych

The meanings of the fantastic in the work of J.L. Borges are considered in the context of the writer's narrative strategies, in relation to his concepts of classical writing, traditional and modern reading, and contemporary aesthetic value. Special attention is paid to the complementarity of the literary invention and literary fiction arising in the texts of Borges.

Keywords: Borges, classical writing, the poetics of paralipsis, aesthetic value.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимов Сергей Сергеевич – к.искусствоведения, преподаватель Школы искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

Анциферова Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор кафедры английского языка Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, e-mail: olga_antsyf@mail.ru

Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна – к.филол.н., доцент кафедры теории и истории литературы филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (г. Москва), e-mail: mybagheera@mail.ru

Баранова Мария Игоревна – аспирант кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации, ассистент кафедры восточных и европейских языков Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, e-mail: baranovamarria@gmail.com

Борис Людмила Алексеевна – к.филол.н., доцент Высшей школы перевода Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, e-mail: statji@mail.ru

Бочарова Анна Владимировна – к.филол.н., преподаватель Военного университета министерства обороны РФ, e-mail: global.world@list.ru

Верещагина Ангелина Васильевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного лингвистического университета, e-mail: linaanghelina@mail.ru

Гаврикова Ирина Юрьевна – к.филол.н., доцент Технического университета (г. Брауншвайг, Германия), e-mail: gavrikova2000@mail.ru

Григоровская Анастасия Васильевна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета, e-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

Деменюк Вероника Максимовна – магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: demenyuk.veronika@mail.ru

Дехтяренко Анна Валерьевна – к.филол.н., доцент кафедры классической филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: geba13@mail.ru

Емелина Анна Витальевна – учитель русского языка и литературы МАОУ СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов, соискатель кафедры русской литературы Института филологии и журналистики

ки Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: annasheyla@yandex.ru

Иванкива Марина Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, e-mail: marina.ivankiva@gmail.com

Иванов Павел Филиппович – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Российского университета дружбы народов (Сочинский филиал), e-mail: sabaoth34@yandex.ru

Иванова Елизавета Андреевна – к.филол.н, преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, e-mail: elivan1988@gmail.com

Казаква Екатерина Владимировна – к.филол.н, доцент кафедры зарубежной лингвистики Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: kazakova.e.v@gmail.com

Казаква Ирина Борисовна – д.филол.н., доцент, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: kib_sam@mail.ru

Канарская Екатерина Игоревна – аспирант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ek-uf@yandex.ru

Карпова Василиса Владимировна – учитель английского языка Вологодского многопрофильного лицея, e-mail: vasilisakarpova@gmail.com

Кизима Марина Прокофьевна – д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений, e-mail: kizimam@yandex.ru

Кобленкова Диана Викторовна – д.филол.н., профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, e-mail: dvmk@yandex.ru

Комиссарова Алиса Леонидовна – студент Нижегородского филиала НИУ Высшей школы экономики, e-mail: alisakomiss@yandex.ru

Королева Ольга Андреевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: oa.krlv@gmail.com

Кудрявцева Тамара Викторовна – д.филол.н., научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Кузнецова Анна Николаевна – к.филол.н., доцент кафедры языковой коммуникации и психолингвистики Уфимского государственного авиационного технического университета, e-mail: anna_lk@mail.ru

Куликов Евгений Андреевич – ассистент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: canizares13@yandex.ru

Липинская Анастасия Андреевна – к.филол.н., доцент кафедры английского языка в сфере наук о Земле факультета иностранных языков Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: nastya.lipinska@gmail.com

Лисенкова Ольга Александровна – к.филол.н., независимый исследователь (г. Нижний Новгород), e-mail: lis-oa@yandex.ru

Лошанова Галина Александровна – д.филол.н., доцент кафедры романо-германских языков Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова, e-mail: lgalin7@mail.ru

Мамукина Галина Ивановна – к.соц.н., доцент кафедры иностранных языков №3 факультета международной школы бизнеса и мировой экономики РЭУ им. Г.В. Плеханова, e-mail: mamukina@mail.ru

Маркова Анна Сергеевна – инженер Московского вертолетного завода им. М. Л. Миля, e-mail: lirel@yandex.ru

Медведева Елена Валерьевна – переводчик отдела по работе с иностранными студентами Кемеровского государственного медицинского университета, e-mail: lmv72@mail.ru

Мельникова Любовь Александровна – к.филол.н., старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Балашовского института Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, e-mail: lmelnikova5@mail.ru

Меньщикова Мария Константиновна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: menshikova4@yandex.ru

Надьярных Мария Фёдоровна – к.филол.н., старший научный сотрудник отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: nadmasha@mail.ru

Наумчик Ольга Сергеевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: hyllda@list.ru

Нестерова Евдокия Антоновна – к.филол.н., преподаватель иностранных языков Российской академии народного хозяйства и государственной службы (г. Москва), e-mail: evdokianesterova@gmail.com

Нефедова Елена Геннадьевна – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: lezerin@list.ru

Никодимова Анастасия Андреевна – магистрант Тверского государственного университета, e-mail: nast.nickodimova@yandex.ru

Новинский Эрнест Эрнестович – студент Московского института международных отношений (университет) МИД РФ (МГИМО), e-mail: ernestn899@gmail.com

Обчарова Екатерина Эдуардовна – к.э.н., доцент, независимый исследователь, e-mail: ekbs@yandex.ru

Осьминина Елена Анатольевна – д.филол.н., профессор кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета, e-mail: eleosminina@mail.ru

Полухтова Инна Константиновна – д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: kafzl@yandex.ru

Путило Олег Олегович – к.филол.н., доцент кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета, e-mail: dolennor@rambler.ru

Ремаева Юлия Георгиевна – к.филол.н., старший преподаватель кафедры иностранных языков и лингвокультурологии Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: dear_prudence@mail.ru

Родионова Анна Андреевна – магистрант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: rannaodionova@gmail.com

Савиных Ольга Игоревна – аспирант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: reu_plus@mail.ru

Сакулина Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры теории и практики немецкого языка и перевода Нижегородского государственного

лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, e-mail: sakoulinae@mail.ru

Самосюк Наталья Львовна – к.филол.н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин Военного института (инженерно-технического) Военной академии материально-технического обеспечения им. генерала армии А.В. Хрулёва (г. Санкт-Петербург), e-mail: s.n.l@gambler.ru

Слоистова (Дроздова) Мария Сергеевна – к.филол.н., старший преподаватель кафедры методики обучения английскому языку и деловой коммуникации Московского городского педагогического университета e-mail: drozdovams@list.ru

Сорочан Александр Юрьевич – д.филол.н., профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: bvelvet@yandex.ru

Суркова Ксения Вячеславовна – магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: gnomik_29@mail.ru

Теперик Тамара Федоровна – д.филол.н., доцент кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: teperik@mail.ru

Тихонова Ольга Владимировна – к.филол.н., доцент кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, e-mail: olnem@yandex.ru

Ушакова Александра Николаевна – к.филол.н., доцент Нижегородского филиала Университета российского инновационного образования, e-mail: alexush@yandex.ru

Харланова Ксения Михайловна – магистрант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: kharlanova4@gmail.com

Хорева Лариса Георгиевна – к.филол.н., доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва), e-mail: novella2000@mail.ru

Хоруженко Татьяна Игоревна – к.филол.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, e-mail: tkhoruzhenko@mail.ru

Цветков Юрий Леонидович – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Шарыпина Татьяна Александровна – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

Швецова Татьяна Васильевна – к.филол.н., доцент кафедры литературы и русского языка Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, e-mail: t.shvetsova@narfu.ru

Юхнова Ирина Сергеевна – д.филол.н., профессор кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: yuhnova@yandex.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (Т.А. Шарыпина, <i>Нижний Новгород</i> ; М.Ф. Надъярных, <i>Москва</i>).....	3
---	---

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФИИ СОЗНАНИЯ И СКАЗОЧНОЕ, МИСТИЧЕСКОЕ, ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В КОНТЕКСТЕ РАЗЛИЧНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЭПОХ

1.1. Фантастическое в сновидениях античности: эпос и трагедия (Т.В. Теперик, <i>Москва</i>).....	13
1.2. О древнегреческих истоках французских библейских выражений, содержащих лексемы соеиг и роитрине (А.В. Верещагина, <i>Москва</i>).....	20
1.3. «Пентамерон» («Сказка сказок») Джамбаттисты Базиле: у истоков итальянской литературной сказки (И.К. Полуяхтова, <i>Нижний Новгород</i>).....	28
1.4. Небесное царство Лапута: боль знаний и ускользящее могущество (Л.А. Борис, <i>Москва</i>).....	36
1.5. Проблема фантастического в английской эстетике XVIII века (И.Б. Казакова, <i>Самара</i>).....	45
1.6. Оптические игрушки XIX века и пьеса Д.М. Барри «Питер Пэн» (М.И. Иванкина, <i>Санкт-Петербург</i>).....	52
1.7. Диалог романтизма и реализма в американской литературе рубежа XIX–XX веков: мистическое и фантастическое в творчестве Эдит Уортон (М.П. Кизима, <i>Москва</i>).....	57
1.8. Тайна мертвой княгини: об одном «русском» сюжете в британской готической новеллистике (А.А. Липинская, <i>Санкт-Петербург</i>).....	68
1.9. Историческое, политическое, фантастическое и дьявольское начало в романе Оноре де Бальзака «Шагреновая кожа» (Е.Э. Овчарова, <i>Санкт-Петербург</i>).....	74
1.10. Бинарные оппозиции в сборнике «Tales of soldiers and civilians» Амброза Бирса (В.М. Деменюк, <i>Нижний Новгород</i>).....	84
1.11. Рецепция поэзии Байрона в английской литературе XX века: воображаемое и реальное (М.С. Слоистова, <i>Москва</i>).....	90
1.12. Диккенсовская традиция в романе Т. Пратчетта «Финт» (О.А. Королева, <i>Нижний Новгород</i>).....	96
1.13. Рембрандт – реалист или визионер? Суждения И. Тэна, Э. Фромантена, Э. Верхарна (С.С. Акимов, <i>Нижний Новгород</i>).....	103
1.14. Сказочный вымысел и текстообразующие функции концепта 'ЧУДО' (В.В. Карпова, <i>Вологда</i>).....	110

**ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА
И ПОИСКИ ГРАНИЦ МЕЖДУ ТЕКСТОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ
XIX–XXI ВВ.**

2.1. Функции карнавального костюма в произведениях австрийских прозаиков: разрушение мистики (Г.А. Лошакова, Ульяновск).....	120
2.2. Ницшевский код в эссе Гуго фон Гофманстала «Дневник Марии Башкирцевой» (Ю.Л. Цветков, Иваново).....	126
2.3. Специфика пространства и времени в немецкой философско-мифологической трагедии XIX в. (М.К. Меньщикова, Нижний Новгород).....	133
2.4. Архетип «Голубого цветка» как национальный код и мифический символ в европейской культуре (А.С. Маркова, Г.И. Мамукина, Москва).....	140
2.5. Фантастический образ Праги в романе Густава Майринка «Вальпургиева ночь» в зеркале перевода на русский язык (Е.А. Сакулина, Нижний Новгород).....	143
2.6. Специфика соотношения категорий реального и ирреального в повести Г.Гессе «Путешествие к земле Востока» (Л.А. Мельникова, Балашиха).....	151
2.7. Фантастическая реальность и её автор в «книгах о книгах» немецкого фэнтези (Е.А. Иванова, Саратов).....	155
2.8. «Мистическая глубина» в пьесе А. Хиллинг «Звезды» (Е.Г. Нефедова, Нижний Новгород).....	163
2.9. Национальные инварианты сюжета о Медее (К. Вольф, Ж. Ануй, Л. Года, В. Клименко) (О.И. Савиных, Нижний Новгород).....	168
2.10. Мифическое и фантастическое в литературе Восточной Германии на переломе эпох (Т.А. Шарыпина, Нижний Новгород).....	174

**ГЛАВА 3. КАТЕГОРИИ МИСТИЧЕСКОГО
И ФАНТАСТИЧЕСКОГО В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ
КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ XX–XXI ВВ.**

3.1. Научно-фантастические изобретения в романе Айн Рэнд «Атлант расправил плечи» в контексте ренессансного типа мышления (А.В. Григоровская, Тюмень).....	186
3.2. Новейшая испанская проза: в поисках идентичности (Л.Г. Хорева, Москва).....	193
3.3. Семантика контекстного образа сороконожки в романе Х. Кортасара «Счастливики» (К.М. Харланова, Москва).....	198
3.4. Черты магического реализма в романах Роландо Инхосы (М.И. Баранова, Нижний Новгород).....	207

3.5. Специфика сказки эпохи постмодернизма (на примере произведения Стеллы Даффи «Сказки для парочек») (Ю.Г. Ремаева , <i>Нижний Новгород</i>).....	214
3.6. Сказочные коды и их модификации в авторских повестях о гномах (О.В. Тихонова , <i>Воронеж</i>).....	221
3.7. Фантастические миры Филиппы К. Дика (О.Ю. Анцыферова , <i>Санкт-Петербург</i>).....	227
3.8. Столкновение Востока и Запада в романе Д. Симмонса «Песнь Кали» (Е.А. Куликов , <i>Нижний Новгород</i>).....	233
3.9. Стихотворение Джона Донна "Song" в сюжете фэнтезийного романа «Звёздная пыль» Нила Геймана (А.Л. Комисарова , <i>Нижний Новгород</i>).....	243
3.10. Рецепция «чудесного» в романе Кэтрин Уэбб «Незримое, или Тайная жизнь Кэт Морли» (А.Н. Кузнецова , <i>Уфа</i>).....	248
3.11. Национальное и художественное своеобразие «Элегий к Люксембургу» Ж. Соррента (Е.В. Казакова , <i>Нижний Новгород</i>).....	255

ГЛАВА 4. КАТЕГОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ДОПУЩЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX–XXI ВВ.

4.1. Необычные поступки героев альманаха «Физиология Петербурга» (Т.В. Швецова , <i>Архангельск</i>).....	263
4.2. Особенности перевода стихотворения А.С.Пушкина «Пророк» на итальянский язык (А.Н. Ушакова , <i>Нижний Новгород</i>).....	269
4.3. Иррациональное и мистическое в творчестве М.Ю. Лермонтова (проблема разграничения) (И.С. Юхнова , <i>Нижний Новгород</i>).....	275
4.4. Антиномия «механика – магия» (Д.С. Мережковский и А. Бергсон) (Е.А. Осьминина , <i>Москва</i>).....	282
4.5. Семантика и метафизика сновидений в творчестве Д.С. Мережковского (1890-1910) (А.В. Дехтяренко , <i>Петрозаводск</i>).....	289
4.6. «Лунная» тематика в детских произведениях 1950-1960-х годов: сценарий Н. Эрдмана и В. Морозова «Путешествие на Луну» и роман-сказка Н. Носова «Незнайка на Луне» (Д.В. Кобленкова , <i>Москва</i>).....	300
4.7. Образы вымышленного пространства в романе Е. Лукина «Алая аура протопарторга» (О.О. Путило , <i>Волгоград</i>).....	310
4.8. Фантазмагорическое в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов» (А.В. Емелина , <i>Нижний Новгород</i>).....	316
4.9. Формирования фантомной реальности путем жанровой мутации в романе Захара Прилепина «Черная обезьяна» (Н.Л. Самосюк , <i>Санкт-Петербург</i>).....	322
4.10. Трансформация классического немецкого фольклора в романе Гузель Яхиной «Дети мои» (И.Л. Багратион-Мухранели , <i>Москва</i>).....	327

4.11. Волшебные сказки Н.В. Коляды в контексте творчества драматурга (Е.И. Канарская, <i>Нижний Новгород</i>).....	333
4.12. Language school и поэзия Ники Скандиаки: влияние и трансформация (А.А. Родионова, <i>Нижний Новгород</i>).....	342
4.13. Фантазии на темы постсоветской истории в современной прозе (Э.Э. Новинский, Москва)	349

ГЛАВА 5. ПАРАДИГМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФЭНТЕЗИ

5.1. Пространственно-временные модели фэнтези (О.С. Наумчик, <i>Нижний Новгород</i>).....	356
5.2. Особенности фантастического в творчестве немецкого писателя Оскара Паниццы (Т.В. Кудрявцева, <i>Москва</i>).....	363
5.3. Литература фэнтези: эхо символизма? (И.Ю. Гаврикова, <i>Брауншвайг, Германия</i>).....	370
5.4. Утопия и антиутопия в немецкоязычной художественной литературе XX века (П.Ф. Иванов, <i>Сочи</i>).....	381
5.5. Хмель, сон и явь: "педагогическая фантастика" середины XIX века (А.А. Никодимова, А.Ю. Сорочан, <i>Тверь</i>).....	387
5.6. Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме (Т.И. Хоруженко, <i>Екатеринбург</i>).....	392
5.7. Структурная роль космогонического и эсхатологического мотива в литературе фэнтези (Е.А. Нестерова, <i>Москва</i>).....	397
5.8. Специфика создания фантастической реальности как отражение авторского идиостиля (на материале произведений А. Нортон) (Е.В. Медведева, <i>Кемперово</i>).....	403
5.9. Трансформация мифологического пути героя в произведениях Урсулы ле Гуин (К.В. Суркова, <i>Нижний Новгород</i>).....	410
5.10. Трехчастная система (музыка, слово и тишина) в поэтике Патрика Ротфусса (О.А. Лисенкова, <i>Нижний Новгород</i>).....	419
5.11. Жанровое своеобразие фантастической прозы Е. Лукина (О.О. Путило, <i>Волгоград</i>).....	427
5.12. Диалог виртуальных миров: средства конструирования пространства-времени художественного текста (А.В. Бочарова, <i>Москва</i>).....	436
5.13. Фантастическое в литературной философии Х.Л. Борхеса (М.Ф. Надъярных, <i>Москва</i>).....	443
Сведения об авторах	453

ПАРАДИГМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ
И ОБРАЗЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX–XXI вв.

Коллективная монография

Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл.-печ. л. 26,9. Уч.-изд. л. 27.
Заказ № 793. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета
им. Н.И. Лобачевского
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37