

В поисках границ
фантастического:
на пути
к методологии



В поисках границ фантастического:
на пути к методологии



Instytut Polsko-Rosyjski

Biblioteka Instytutu Polsko-Rosyjskiego nr 10
Библиотека «Русско-польского института» № 10

**В поисках границ фантастического:
на пути к методологии**

**под научной редакцией
Анны В. Сеницкой
Евдокии А. Нестеровой**

**Вроцлав
2017**

Seria naukowa: Biblioteka Instytutu Polsko-Rosyjskiego
Научная серия: Библиотека «Русско-польского института»

Redaktorzy serii: Nadieżda Bagdasarian, Olga Orłowa, Innesa Babenko, Tatiana Gonczarowa, Irina Popadeykina, Rafał Czachor

Redaktorzy serii: Надежда Багдасарьян, Ольга Орлова, Иннеса Бабенко, Татьяна Гончарова, Ирина Попадейкина, Рафал Чахор

Recenzja naukowa: Janina B. Słodatkina
Научная рецензия: Янина В. Солдаткина

Anna Sinickaja, Jewdokija Niestierowa (red.), *W poszukiwaniu granic fantastyczności: w drodze ku metodologii*, Instytut Polsko-Rosyjski, Wrocław 2017, ISBN: 978-83-948290-1-8

Анна В. Синицкая, Евдокия А. Нестерова (ред.), *В поисках границ фантастического: на пути к методологии*, Русско-польский институт, Wrocław 2017, ISBN: 978-83-948290-1-8

Korektor języka angielskiego: Olga J. Połomosznowa
Корректор английского языка: Ольга Ю. Поломошнова

Redaktor techniczny: Irina Popadeykina
Технический редактор: Ирина Попадейкина

Данная книга представляет собой монографию, в которую вошли статьи российских авторов. На разнообразном материале ученые изучают проблематику фантастического / фэнтезийного миров в литературе. В центре внимания авторов – художественные особенности, жанровые модели фантастики и фэнтези. Зарубежные и отечественные произведения исследуются на пересечении междисциплинарных стратегий. Монография адресована филологам, культурологам, специалистам гуманитарных специальностей, а также всем, кто интересуется историей и теорией фантастики.

Projekt okładki: Michał Bartnik
Образ: „Into the Azure”, © by Chris Cold

Projekt okładki: Michał Bartnik
Изображение: Into the Azure, © Крис Колд



Publikacja dostępna na licencji Creative Commons CC BY 3.0 „Attribution”



Публикация доступна по лицензии Creative Commons CC BY 3.0 „Attribution”

Wydawca: Fundacja Instytut Polsko-Rosyjski, www.ip-r.org
Издательство: Фонд «Русско-польский институт», www.ip-r.org
Publikacja wydana ze środków finansowych Instytutu Polsko-Rosyjskiego.
Публикация издана на денежные средства «Русско-польского института»

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ5

І РАЗДЕЛ

Миф и архетип в фантастическом повествовании

Колесников А.Ю. Мифологизация, мифотворчество, мифопоэтика: опыт разграничения.....12

Щекотова Е.С. Коллективное бессознательное и архетипические образы в научной фантастике22

Хорошевская Ю.П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса „Песни Гипериона”36

Буткова О.В. Античность в цикле романов о Гарри Поттере46

Александрович Д.А. Особенности мифологизма в романе Г.Л. Олди „Герой должен быть один”56

Лихачева С.Б. „Язык поэзии” А.О. Барфилда и его влияние на мифотворчество Дж. Р.Р. Толкина.....64

ІІ РАЗДЕЛ

Фантастическое как категория поэтики

Агапитова Е.К. Фантастический мир как категория поэтики80

Малкина В.Я. Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы95

Иванова Е.А. О жанровой специфике сборника Сюзанны Кларк „Дамы из Грейс-Адъё и другие истории”116

Пименова А.В. „Космическая трилогия” К.С. Льюиса: фэнтези под маской научной фантастики126

III РАЗДЕЛ

Фэнтези: рецепция и авторские стратегии

Исакова И.Н. Характер Фродо: новый герой или знакомый незнакомец	136
Нестерова Е.А. Берега безграничного: пространство в фэнтези как смысловая категория.....	149
Шустова Э.В. Литературная рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в российской фэнтези рубежа XX–XXI веков на материале романа К.Ю. Еськова „Последний кольценосец”	164
Белова К.В. Проблема ономастики в современной славянской фэнтези (на примере произведений Е. Дворецкой и О. Григорьевой).....	182
Ковлеков К.И. Современное японское фэнтези: реинкарнационные тэнсэй-моногатари	190
Лебедев Д.Л. Иллюстрация в контексте книжного издания на примере ключевых произведений жанра фэнтези	204

ПРЕДИСЛОВИЕ

Фантастика – фэнтези, хоррор, научная фантастика и альтернативная история – важнейшая составляющая литературы XX–XXI веков. Наряду с детективом, классическая форма которого окончательно «отвердевает» в XIX веке, фэнтези – одно из самых популярных жанровых направлений современности. Однако фантастику, и в ее отдельных руслах, и как целостное явление, трудно назвать литературным феноменом, изучение которого завершено.

В русскоязычном академическом пространстве эта часть литературы не так активно осмысливается теоретически, как в западном литературоведении. Впрочем, и «у нас», и «у них» еще задаются вопросом, следует ли изучать и как именно тексты, которые числятся вроде бы по ведомству массовой литературы. Очень часто попытка исследовать фантастическое произведение как особую форму смысла, как самостоятельное и наделенное ценностью явление, приводит в терминологическую ловушку. И, при всем изобилии разнообразных штудий на тему фантастического, пока рано подводить окончательные итоги.

Фантастика, как и фэнтези, это уже очевидный факт, не могут – и, вероятно, не должны – быть описаны сугубо как литературное явление. Невозможно анализировать фэнтези только через термины словесных жанров или даже направления. Сегодня бессмысленно говорить о фантастике, не привлекая материал кинематографа, живописи, музыки, мультимедиа. В немалой степени требует внимания и тот интерес к фантастическому, который ярко выражен в различных субкультурах: увлечение фантастическими сюжетами является частью читательского сотворчества, коммуникативной практики.

По-прежнему не прояснены отчетливо все связи фантастики с магическим реализмом, мистической литературой и теми жанровыми формами, которым фантастика наследует.

Данная книга представляет собой монографию, в которую вошли статьи российских авторов, созданные на основе докладов конференции «В поисках границ фантастического: на пути к методологии», прошедшей в 2016 году в Москве под

эгидой Школы филологии Высшей школы экономики, Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и Фонда «Русско-польский институт» (Вроцлав). Идея конференции состояла в необходимости междисциплинарного диалога и привлечения специалистов из разных областей знания для полноценного осмысления феномена фэнтези.

Монография, по следам конференции, приглашает рассмотреть фантастику как социальное, культурное, психологическое, философское явление, и уже во вторую очередь – как форму конкретных искусств. Из такой перспективы видится возможным как создание общей теории фантастического, так и более адекватное применение терминов к конкретным произведениям любого из искусств. Однако это далекая перспектива, требующая усилий многих и многих специалистов разных наук.

Статьи в монографии представляют собой заявку на создание самостоятельной методологии фантастического. Авторы предлагают видение фантастических текстов через призму своих дисциплин (искусствоведения, теории жанров, практики межкультурного перевода, общей теории мифологии), что позволяет расставить несколько нестандартные акценты в терминологии фантастического / фэнтезийного.

В монографии три раздела. В первом разделе «Миф и архетип в фантастическом повествовании» опубликованы статьи, посвященные мифологической образности (статьи А.Ю. Колесникова, Е.С. Щекотовой, Ю.П. Хорошевой, О.В. Бутковой, Д.А. Александровича, С.Б. Лихачевой). Анализ природы неомифологизма, присущего классическому фэнтези, и функции мифопоэтических реминисценций в гибридных жанрах посвящены статьи А.Ю. Колесникова «Мифологизация, мифотворчество, мифопоэтика: опыт разграничения», а также работы О.В. Бутковой «Античность в цикле романов о Гарри Поттере» и С.Б. Лихачевой «„Язык поэзии“ А.О. Барфилда и его влияние на мифотворчество Дж. Р.Р. Толкина».

Тематика раздела, на первый взгляд, традиционно поддерживает концепцию мифотворчества, определившего многие тенденции в литературе XX–XXI веков. Хотя, по справедливости, начинать концептуальное осмысление поэтики мифа, если вспомнить классический труд Е.М. Мелетинского, как категории искусства и литературных сюжетов, надо с анализа эпохи романтизма. Именно романтики задали импульс мифоподобия, импульс, который оказался продуктивным до сих пор. И выбор имен, которым посвящены статьи первого раздела (Дж. Р.Р. Толкиен, Дж. Роулинг, Д. Симмонс, Г.Л. Олди) убедительно подтверждает мысль современных теоретиков культуры, Б.В. Дубина и С.Н. Зенкина о том, что разнообразные литературные направления (натурализм, экзистенциализм, экспрессионизм, магический реализм и т.д.) после наступления эпохи модерна - это все версии «большого романтизма». Поэтому, видимо, без инъекции мифотворчества вообще невозможно представить себе литературные формы современности.

С этой точки зрения интересен анализ тех текстов, которые являются органичной частью массовой культуры, но при этом вписаны в традицию «большой» классики. При этом не столь уж редок феномен текста-«предтечи», в котором уже содержится формула жанра: тот же Толкиен создал эпопею, которую уместно назвать «фэнтези до фэнтези»: это произведение, которое обозначило перекресток, развилку фэнтезийного направления.

Таким «перекресткам» посвящена, по сути, вся монография. Основные вехи исследования помогают хотя бы частично ответить на вопрос: почему в наш век сверхсовременных технологий оказывается более популярным не жанр научной фантастики, а именно жанр фэнтези и альтернативной истории? Литературе с некоторых пор не интересен чисто футурологический проект, вернее, его можно осмыслить только в категориях фэнтезийного, неомифологического мира.

Во втором разделе «Фантастическое как категория поэтики» содержится попытка проведения границ таких поня-

тий, как фантастики и фантастического (статьи Е.А. Агапитова, В.Я. Малкина, Е.А. Иванова, А.В. Пименова). В этой рубрике особый интерес представляет, например, статья В.Я. Малкиной «Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы». О том, как именно влияет родовая природа текста на жанровые характеристики и как ведут себя фантастические мотивы в лирическом тексте, исследований почти нет. Представленный материал частично восполняет этот пробел.

Часть статей обнаруживает попытки (правда, в разной степени успешные), проблематизировать на материале фантастических произведений традиционные литературоведческие категории. В частности, разграничить именно жанровые определения (статья А.В. Пименовой «„Космическая трилогия“ К.С. Льюиса: фэнтези под маской научной фантастики»), а также выявить характерологические особенности фантастики как специфической вариации категории «художественного мира» (статья Е.К. Агапитовой «Фантастический мир как категория поэтики»).

Эту тенденцию – вписать известные филологические понятия, отшлифованные длительным употреблением, в поиски «методологии фантастического» - продолжают авторы и в третьем разделе «Фэнтези: интерпретация и авторские стратегии» (работы И.Н. Исаковой, Е.А. Нестеровой, Э.А. Шустовой, К.В. Беловой, К.И. Ковлекова, Д.Л. Лебедева).

Здесь «под микроскопом» оказываются приемы поэтики, свойственные собственно жанру фэнтези, образы героев, особенности стиля и т.д. (И.Н.Исакова «Характер Фродо: новый герой или знакомый незнакомец»), пространственная организация фэнтези-мира (Е.А. Нестерова «Берега безграничного: пространство в фэнтези как смысловая категория»). Особенно следует отметить статью о поисках визуального выражения фэнтезийной прозы. (Д.Л.Лебедев «Иллюстрация в контексте книжного издания на примере ключевых произведений жанра фэнтези»). Наблюдения над прорисовкой персонажей, композиция текста и рисунка, использования орнамента и т.д. позволяют в очередной раз убедиться в том, что

фэнтези сегодня – это часть большого визуального нарратива, а не только словесного текста.

Сегодня настало время своеобразной инвентаризации понятий, изменения самой терминологической оптики, с помощью которой можно было бы исследовать тему «литература в фантастике» и «фантастика в литературе». Монография, предлагаемая вниманию читателя, – всего лишь один из фрагментов мозаики такого исследования.

Мы благодарим за участие и известных ученых, и аспирантов, только начинающих свой путь. Надеемся, что опыт совместного научного труда позволит в дальнейшем разработать целостную концепцию междисциплинарного изучения фантастической образности. А в недалеком будущем создать, с учетом новых наблюдений, словарь фантастического / фэнтезийного мира.

Мы выражаем искреннюю признательность всем, кто помог этой книге появиться на свет: доктору филологических наук, профессору МПГУ Я.В. Солдаткиной, филологу, исследователю бестиарного кода Алисе Львовой, корректору О.Ю. Поломошновой. Визуальный облик книги создавали художник-график Крис Колд и графический дизайнер М. Бартник. Мы надеемся, что книга «В поисках границ фантастического: на пути к методологии» послужит отправной точкой для других исследований.



І РАЗДЕЛ

**Миф и архетип
в фантастическом
повествовании**



Колесников Александр Юрьевич

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского
(Россия, Нижний Новгород)

МИФОЛОГИЗАЦИЯ, МИФОТВОРЧЕСТВО, МИФОПОЭТИКА: ОПЫТ РАЗГРАНИЧЕНИЯ

Целью данного исследования является разграничение ключевых для литературы фэнтези и фантастики понятий мифологизация, мифотворчество, мифопоэтика. Данные понятия до настоящего времени не имеют чётких определений, многими исследователями используются в качестве синонимичных. В результате проведенного исследования предлагается использование понятия мифотворчество в отношении подсознательной, дорефлективной деятельности человеческого сознания по продуцированию мифологических образов. Мифологизация может быть описана как любое сознательное конструирование мифа. Специфика и цели этого конструирования могут быть самыми различными: в современном обществе миф используется как в политическом, так и в рекламном дискурсе, а так же в области связей с общественностью; мифологизации подвергаются исторические события и персонажи.

Ключевые слова: миф; фэнтези; фантастика; когнитивный подход.

В современных исследованиях, касающихся проблемы мифа и специфики его бытования в современной культуре, наблюдается не вполне последовательное употребление терминов „мифологизация”, „мифотворчество”, „мифопоэтика”. Если термин „мифопоэтика” является достаточно устоявшимся, и большинство исследователей употребляют его в более-менее похожем ключе, то понятия „мифологизация” и „мифотворчество” часто смешиваются между собой, а эти слова выступают в качестве синонимов. Более того, не вполне понятно, что тот или иной исследователь имеет в виду под тем и другим понятием. Так, Е. М. Мелетинский в работе „От мифа к литературе” употребляет лишь понятие „мифологизм” и связанное с ним понятие „мифологизирование” [Мелетинский 2001]. В то же время, во вступительной статье

к другой его книге – „Поэтике мифа” – сочетания „поэтика мифотворчества” и „поэтика мифологизирования” выступают в качестве синонимичных [Мелетинский 2012]. Именно отсутствие чёткой границы между данными понятиями привело нас к необходимости установить более чёткие дефиниции.

Кроме того, в литературе XX века миф приобретает особое значение, а, следовательно, вопрос о терминологических определениях при изучении данного явления становится одним из ключевых. Изменение роли мифа в европейском литературном сознании происходит уже в романтизме, когда появляется значительное количество не только философских работ, посвящённых мифомышлению и проблематизирующих необходимость появления новой мифологии, но и конкретные литературные произведения, в которых миф начинает играть едва ли не ключевую роль. Впрочем, именно XX век становится тем временем, когда миф по-настоящему „возвращается в литературу”. Эти процессы начнутся ещё в литературе модернизма и связаны, в первую очередь, с именами Джеймса Джойса и Томаса Манна. Впрочем, у Джойса миф ещё выполняет в значительной степени игровую функцию, трансформируется в процессе игры не только с мифологическими сюжетами и образами, а с самими моделями мифа, что позволяет нам говорить, что мы имеем дело с травестией мифа, нежели с мифом в его подлинном виде.

Иначе миф функционирует в литературе латиноамериканского магического реализма. Именно здесь миф вновь обретает своё исходное онтологическое значение, служит механизмом гармонизации отношения индивида с окружающей его действительностью. Миф органически вплетён в „магическую реальность” (А. Карпентьер) Латинской Америки. Актуализируется космогоническая составляющая мифа.

Параллельно с происходящим в Латинской Америке, миф начинает играть существенную роль и в европейской литературе середины XX столетия. Здесь речь идёт, в первую

очередь, о послевоенной Англии и творчестве Дж. Р. Р. Толкина. Именно в творчестве Толкина миф окончательно реабилитирует себя в европейском литературном сознании.

При этом необходимо учитывать разницу в генеалогии процессов, о которых идёт речь. Если для европейской модернистской традиции миф выступает как нечто внешнее, что может быть обыграно и использовано формально, то для латиноамериканской действительности миф является неотъемлемой частью повседневности, т.е. выступает как неотъемлемая часть реальности. Литература фэнтези стремится вернуть мифу именно это его исходное, онтологическое значение. Миф здесь заново изобретается, заново собирается.

Всё вышесказанное, при этом, не мешает отдельным исследователям заявлять об исчезновении мифа из европейского сознания. Так, София Хеллер в работе „Исчезновение мифа” [Heller 2006] заявляет о том, что миф в XX веке окончательно утрачивает свой онтологический статус. С одной стороны, действительно, ещё в античности миф утрачивает своё изначальное значение. На смену мифическому, образному мышлению приходит мышление логическое, основанное на попытках обнаружить объективные причинно-следственные связи между объектами во вселенной. Это приводит к отчуждению мифа, что позволяет судить о нём, как о символе или метафоре. С. С. Аверинцев пишет в этой связи: «После насмешек Ксенофана, после софистического просветительства, мыслитель уже не мог понимать миф буквально, как само собой разумеющуюся, самое себя проясняющую, самой себе служащую нормой данность; следовательно, миф мог быть осмыслен уже как-то иначе, как иное себе, как иносказание – или как символ» [Аверинцев 1979, с. 84].

В дальнейшем, логическое, рациональное мышление, связанное с греческим понятием *logos* постепенно вытесняет мифическое мышление, связанное с понятием *mythos*. Особенно ярко это проявляется в культуре Нового Времени, с зарождением европейской рациональной философии. Новое время стремится к полному избавлению от тех видов

познания, которые не связаны с логическими доказательствами и возможностью экспериментального подтверждения гипотезы. Своего рода результатом этого стремления становится появление позитивистской философии, которая в значительной степени определяет литературную ситуацию XIX века. Несмотря на усилия романтиков, миф выносится на периферию европейского сознания. Меняется эта ситуация лишь в середине XX века, когда становится понятным, что миф – это не просто сказка, вымысел, ложь, но особая модальность, свойственная человеческому познанию. Такой подход характерен для таких исследователей как Мирча Элиаде, Карл Густав Юнг, Нортроп Фрай, Джозеф Кэмпбелл. Наконец, в трудах американского психолога Ролло Мея, значительное влияние на которого оказывает экзистенциальная философия в целом и экзистенциальная теология Пауля Тиллиха в частности, за мифом вновь закрепляется его экзистенциальный статус. В своей работе „Необходимость мифа” [May 1991] он утверждает важнейшую роль, которую играет миф в человеческой психике.

Стоит однако отметить, что роль мифа не могла не измениться с тех времён, когда мифическая форма мышления была доминирующей в человеческом сознании. Древний миф доходит до нас через литературные источники, что приводит к определённым искажениям: миф, обретший словесную форму, уже изменяет себе. Подлинный миф не столько рассказывается, сколько проживается, т.е. не подвергается какой-либо интерпретации. Мифическая реальность является цельной, непротиворечивой структурой, где сами мифопорождающие механизмы остаются неосознанными, неотрефлексированными. Мифотворческая активность изначально присуща человеческому сознанию и не может быть подвержена с его стороны такому контролю, который бы не искажал первичную мифическую данность. Мифотворческая активность, изначально присущая человеку, лежит в основе человеческого воображения. Французский философ Фредерик Нейра вслед за немецкой идеалистической философией связывает мифопорождающие механизмы сознания

с созидательным воображением. Нейра исходит из того, что наше восприятие действительности в любом случае подвержено воздействию со стороны воображения, которое он разделяет на три типа: дневное («приблизительно калькирующее реальность»), ночное («порождающее поток образов, которые появляются на экране психики, притом что сознание не принимает относительно них какого-либо решения») и сумеречно-творческое («то, что стремится ... к (искаженной) реальности»). Сумеречное воображение, с которым Нейра связывает формирование мифической реальности, создаёт не иллюзию реальности, но саму воспринятую реальность до всякого разделения на истину и ложь [Нейра 2015].

Мифотворчество, таким образом, сопровождает наше первичное „схватывание“ действительности. Тот образ, который возникает в результате подобного „схватывания“ имеет довербальный, дологический характер и не может быть адекватно передан посредством языка. Мифотворческие механизмы сознания выстраивают для познающего субъекта цельную картину вселенной. При это порой происходит „достраивание“ этой картины, чтобы в реальности не возникало разрывов, чтобы мир не представлялся человеку лишённым целостности. Ориентация в мире, лишённом целостности, затруднена, что делает практически невозможной эффективную коммуникацию с ним. Мифотворчество, следовательно, можно рассматривать в качестве эволюционного механизма, который обеспечивает выживаемость человечества как вида.

Именно рассмотрение мифотворчества в качестве механизма эволюции человека позволяет нам говорить о том, что современный человек продолжает испытывать влияние мифа. Эволюция устроена таким образом, что ни один однажды выработанный адаптационный механизм полностью не отбрасывается. Эти механизмы наследуются и продолжают использоваться, даже если некогда доминирующая их роль снижается. Современный человек продолжает испытывать необходимость в мифе, поскольку продолжает сталкиваться с явлениями, которые не могут быть объяснены

исключительно с позиций разума и рационально-логического знания. В ситуации нехватки информации включаются мифотворческие механизмы, не позволяющие вселенной „расползаться“, образуя разрыв.

Осознание идеологической силы, заложенной в мифе, его способности к воздействию на человеческое сознание, ведёт к возникновению вторичной мифологии. Такой переход осуществляется так же ещё в античности: С.С. Аверинцев комментируя отношения к мифу у Платона пишет: «он же практически переходит к конструированию новой мифологии, мифологии второго порядка, уж не дорефлективной, а послерефлективной, т.е. символической в собственном значении этого слова» [Аверинцев 1979, с. 84]. Здесь, по сути речь идёт о соприкосновении двух модусов человеческого познания. Дорефлективного, связанного с мифом в его исконном виде, с *mythos*, и с рефлективным, логическим, связанным с понятием *logos*. Именно об этом следует вести речь, когда мы говорим о мифологизации. Мифологизация может быть описана как любое сознательное конструирование мифа. Специфика и цели этого конструирования могут быть самыми различными. Р. Барт в работе „Мифологии“ описывал современную ему действительность как насквозь мифологическую. Со значительной долей уверенности можно утверждать, что ситуация мало поменялась в настоящее время. Политика, реклама, шоу-бизнес, кино, искусство – все эти сферы в той или иной степени прибегают к мифу и к конструированию новых мифов. Мифологизации может подвергаться не только прошлое (мифологизация истории – достаточно распространённое явление), но и настоящее (например, одно и то же событие может по-разному преподноситься, в зависимости от того, какую цель преследует „рассказчик“).

Таким образом, с нашей точки зрения следует различать сознательную и неосознанную мифопорождающую деятельность человека. На наш взгляд под „мифологизацией“ следует понимать рефлективную, интеллектуальную деятельность человека по производству мифологических

образов, а термином „мифотворчество” обозначить те бессознательные, неподконтрольные процессы, которые издревле присущи человечеству и являются первичной формой человеческой когнитивности, предшествующей рационально-логической (теоретической). Исторически мифологизация является более поздней формой мифопорождения и связана с формированием дискурсивно-логического мышления в эпоху античности. Т. е. в мифологизации соединяются два типа мышления, которые можно обозначить соответственно как *mythos* и *logos*.

Артефакты мифологического мышления – мифологические образы и мифологемы, в которых они реализуются, – могут быть как продуктом сознательной мыслительной деятельности (например, многие современные политические мифы), так и продуктом неосознанного мифотворчества (например, дошедшие до нас осколки древнегреческой мифологии). Будучи взяты в эстетической функции, они могут включаться в качестве составной части в произведение искусства. Но любая эстетическая работа с мифологическими образами – это работа осознанная, поэтому в искусстве вообще (и в литературе в частности) мы имеем дело только с мифологизацией. Если мы говорим о мифе, как о составной части поэтики произведения, то не существует никаких эстетических или внеэстетических оснований, позволяющих определить, в какой степени сознательно, например, использование мифа Г. Маркесом или Дж. Фаулзом, Т. Манном или Ф. Кафкой.

Применительно к мифотворчеству мы не можем говорить о поэтике, лишь о мифотворческих механизмах, не наделяемых эстетическим смыслом. Наделение эстетической функцией происходит лишь в процессе мифологизации, и только применительно к мифологизации мы говорим о поэтике (мифопоэтических текстах). Очевидно, что критерий, который мы кладем в основу разграничения на мифологизацию и мифотворчество, – не собственно литературный, а внешний по отношению к тексту (и шире – экстраэстетический), имеющий дело не столько со стилем, сколько

с авторской интенцией. Литературоведение XX века (в частности, формальная школа и новая критика), в свою очередь, налагают запрет на разговор об интенциях, поскольку литературовед не в силах проникнуть в сознание писателя, вскрыть авторский замысел в том виде, в котором он был задуман, а не воплощён.

Здесь возникает вопрос о том, каким статусом мы можем наделить тексты, позиционирующие себя как написанные без вмешательства авторской воли. К примеру, многие сюрреалистические тексты написаны в технике автоматического письма и не подвергаются дальнейшей правке писателем, а предлагаются читателю как есть. Очевидно, что возникающая мифологическая образность в данном случае не обусловлена сознанием творца, а самопроизвольно возникает в результате мифотворческой работы мозга. Проблема в том, что, рассматривая такой текст в отрыве от авторского намерения (а литературовед имеет дело с готовыми текстами, а не с намерением; как правило, установить степень влияния авторского сознания на текст не представляется возможным), мы не можем достоверно определить, действительно ли текст создавался неосознанно, или же мы имеем дело со стилизацией.

Понятно, что в случае с автоматическим письмом речь следует вести о мифотворчестве (сознательная роль автора в данном случае сводится к назначающему жесту: это – искусство), а в случае со стилизацией – с имитацией мифотворчества. Разграничить одно от другого часто можно лишь спросив у автора и положившись на честный ответ. Поскольку, как правило, такой возможности нет (но даже если она и есть, говорить о полном доверии автору мы не можем), то эти тексты следует классифицировать как некоторую переходную модель от мифотворчества к мифологизации. Эстетический жест художника в данном случае сводится к наделению некоего продукта бессознательной деятельности статусом художественного.

Миф становится ядром литературного жанра фэнтези, расцвет которого приходится на середину XX века. Но в литературе миф предстаёт не в своём первичном виде, а как повествование, в основе которого лежат мифологические сюжеты и образы. Так, Марек Озиевич пишет о мифопоэтическом фэнтези следующим образом: «a narrative constructed from artistically re-imagined mythic materials and archetypes aimed to create an imaginative experience of a universe in which metaphysical concepts are objective realities» [Oziewicz 2007–2008, p. 123] («повествование, сконструированное из художественно переработанного мифологического материала и архетипов, с целью создания такого образа проживаемой вселенной, в которой метафизические понятия представляются объективной реальностью» (перевод мой – А.К.)). В основе такого повествования могут оказываться как древние мифы, так и мифы, конструируемые современной культурой. Авторское, творческое переосмысление таких образов приводит в результате к появлению мифопоэтических произведений.

Библиография

- Аверинцев С.С., *Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления*, [в:] Ф. Х. Кессиди (отв. ред.), *Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения*. Москва 1979.
- Мелетинский Е.М., *От мифа к литературе*. Москва 2001.
- Мелетинский Е.М., *Поэтика мифа*. Москва 2012.
- Нейра Ф., *Сумеречное воображение: вымысел, миф и иллюзия*, „Логос“, 2015. № 3 (105).
- Heller S., *The Absence of myth*. Albany, 2006.
- May R., *The Cry for Myth*. New York 1991.
- Oziewicz M., Joseph Campbell's "New Mythology" and the Rise of Mythopoeic Fantasy. „The AnaChronisT”. №13. 2007–2008.

MYTHOLOGIZATION, MYTHOGENESIS, MYTHOPOEIA: THE DIFFERENTIATION OF THE DEFINITIONS

The paper aims to analyze and to differentiate between the key, for the academic studies, concepts of fantasy and fantastic literature: mythologization, mythogenesis, and mythopoeia. The concepts in question have

no clear definitions to date, and many scholars use them as synonyms. As a result of the study, the use of the notion of myth-creation (mythogenesis) is proposed in relation to the subconscious, pre-reflective activity of human consciousness on the production of mythological images. Mythologization can be described as any conscious design of a myth. The specifics and purposes of this design can be very different: in modern society, myth is used in both political and advertising discourses, as well as in the field of public relations; the object of mythologization could also be historical events and historical persons. Key words: myth; fantasy; fantastic; cognitive approach.

Щекотова Екатерина Сергеевна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б.Н. Ельцина
(Россия, Екатеринбург)

КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

В данной работе описаны основные концепты аналитической психологии К.-Г. Юнга и эстетической теории архетипических образов А. Менегетти, доказана продуктивность их использования для исследования бессознательного в научно-фантастической литературе. В теории бессознательного Юнга сделан акцент на категориях коллективного бессознательного, индивидуального бессознательного, архетипа, фантазии и проекции. С помощью теории Менегетти об эстетическом бессознательном выявлены способы, существующие в рамках аналитической психологии, для исследования произведений литературного творчества, раскрыта категория архетипических образов в фантастическом, их эйдетическая и мнематическая функции. С помощью методологии аналитической психологии – исследования архетипических образов в контексте художественного творчества – научная фантастика представлена как воспроизведение механизма проекции комплексов и аффектов целого социума в фантастических сюжетах авторских произведений.

Ключевые слова: научная фантастика, архетипические образы, фантастическое, бессознательное, проекция.

Для изучения связи категорий бессознательного и фантастического в искусстве мы обратимся к аналитической психологии: теории коллективного бессознательного Карла Густава Юнга и эстетического бессознательного Антонио Менегетти.

Поскольку научно-фантастическая литература является выражением авторской мировоззренческой позиции и проявлением, прежде всего, индивидуального бессознательного для начала отметим, что Юнг в своих исследованиях утверждал, что есть бессознательное, столь превосхо-

дящее индивидуальное, что оно может и не проявляться даже в нём. Коллективное бессознательное, как концепт, был признан и Фрейдом, но основатель психоанализа всерьёз не предполагал возможность диагностирования конкретного пациента путём разбора столь глобального пласта бессознательного, как коллективное. Также нам близка у Юнга модель познания бессознательного через анализ искусства как выражения коллективного и культурно-исторического менталитета определенного социума. «В понимании Юнга содержание коллективного бессознательного – это не только осадки архаических способов функционирования людей, но и осадки функционирования животного ряда предков. В отличие от индивидуального, личного бессознательного, состоящего из содержаний, которые некогда были сознательными, но в силу вытеснения исчезли из сознания, коллективное бессознательное характеризуется тем, что его содержания никогда не были в сознании, никогда не были приобретены индивидуально, а обязаны своему существованию всеобщему унаследованию» [Коллективное бессознательное]. Воззрения Юнга в этом вопросе ближе к взглядам Мейстера Экхарта, признанного на Западе мистика-исследователя восточной философии. «Юнг, напротив, в отличие от Фрейда и Адлера, которые являются двумя крупными фигурами современной психологии, избегает техники редуцирования. Он работает с допущением, что бессознательное не может быть редуцировано в рамки сознания. Вкратце, он представляет новое направление западной психологии, уходящее от чисто рационалистического взгляда к более обширному, охватывающему больше жизненности» [Yamada 1954–1955].

Для понимания процессов, имеющих место в функционировании психике, необходимо включить такой аспект сознания, как фантазия. Именно она позволяет объективировать бессознательное содержание психики. Юнг в своей психоаналитической практике использовал метод свободных ассоциаций, он предлагал своим пациентам словесный тест и просил их давать неограниченный поток ассоциаций

на слова, являющиеся стимулом, из предложенного им списка. Он обнаружил, что вербализацию потока свободных ассоциаций испытуемого обычно затрудняют внутренние факторы, нарушающие функционирование эго. Эти факторы являются разнообразными аффекты, которые впоследствии он назвал термином «чувственно окрашенный комплекс».

Коллективное бессознательное, согласно теории Юнга, состоит из архетипов: устойчивых схем восприятия, образов, моделей и образцов. Но они наследуются всеми членами коллектива (рода, нации), проходят сквозь призму индивидуального сознания и проявляются как в индивидуальном, так и в массовом поведении, имеют мифологическую структуру. Для нас важно то, что архетипы проявляются в искусстве: «Архетипы коллективного бессознательного являются изначально бесформенными психическими структурами, приобретающими видимые очертания в искусстве. Архетипы видоизменяются средой, через которую они проходят, то есть их форма меняется в зависимости от времени, места и психологического комплекса индивидуума, в котором они проявляются» [Юнг, Нойманн 1998, с. 20].

Юнг писал об архетипах, как об общих для всего человечества базовых структурах восприятия, он предположил, что архетипов может существовать множество, и каждый из них находит свою образную репрезентацию в зависимости от социокультурных обособностей конкретной общности. Но в общечеловеческом масштабе значение имеют несколько базовых. «Архетипы – врожденные идеи или воспоминания, которые предрасполагают людей воспринимать, переживать и реагировать на события определенным образом. В действительности, это не воспоминания или образы как таковые, а скорее, именно предрасполагающие факторы, под влиянием которых люди реализуют в своем поведении универсальные модели восприятия, мышления и действия в ответ на какой-либо объект или событие. Врожденной здесь является именно тенденция реагировать эмоционально, когнитивно и поведенчески на конкретные ситуации – например, при неожиданном столкновении с родителями,

любимым человеком, незнакомцем, со змеей или смертью. <...> Количество архетипов в коллективном бессознательном может быть неограниченным. Однако особое внимание в теоретической системе Юнга уделяется персоне, аниме и анимусу, тени и самости» [Психологические типы личности].

Если принимать точку зрения Юнга о том, что архетипы всегда находят своё выражение в искусстве, а также предположение о том, что все особенности ментальности определенного общества выражаются в искусстве, то можно сделать вывод, что каждый из культурно-исторических аспектов жизни определенного социума оставил след в коллективном бессознательном и в индивидуальном бессознательном индивида как части данного социума, и может быть найден в произведениях научно-фантастической литературы. В данном исследовании мы будем рассматривать связь фантастического и бессознательного, существующую в контексте авторского литературного творчества. Каждое произведение в жанре научно-фантастической литературы, как и любое произведение искусства, неповторимы относительно художественного языка своего автора, носителя и характерного представителя определенной культурно-исторической эпохи, и универсальны в смысле архетипичности образов, фигурирующих в любых формах выражения бессознательного психической жизни общества.

В процессе своей исследовательской работы Юнг собрал большой материал для описания коллективного бессознательного. Он обнаружил регулярность воспроизведения определенных элементов и моделей от культуры к культуре, эти механизмы включали в своем функционировании специфичные повторяющиеся образы. Эти структуры носят в себе свидетельства коллективного опыта и вызывают коллективные переживания. Эти общие модели и коллективные первообразы он назвал архетипами. Архетипы являют собой предзаданные формы психической структуры, они не несут в себе однозначного содержания: «Сам по себе архетип является пустым, формальным элементом, это не что иное,

как заранее известная возможность, форма образного представления, ибо наследуются не образы, а формы» [Юнг 1991, с. 95]. Но, по его мнению, «нельзя ни на мгновение предаваться иллюзии, что архетип может быть до конца раскрыт, и с ним можно покончить (так, как это происходит с вытесненным содержанием). Даже самая удачная попытка расшифровки архетипа представляет собой только более или менее удачный его перевод на язык других образов» [Юнг 1991, с. 114].

В этом аспекте можно понимать материал образов искусства, а конкретно в интересующем нас исследовании бессознательного в научно-фантастической литературе, материал фантастических образов как некоторый перевод архетипического содержания на язык конкретных художественных форм. То, что мы можем увидеть и пережить, переосмыслить являет собой не модели и механизмы психических структур, отражение которых несут фантастическое повествование, а некоторый их след, архетипический образ, который проявлен через символическое пространство литературы. Мы сможем зафиксировать для анализа образы, которые олицетворяют деятельностные силы и воспринимаются в чувственно-эмоциональном комплексе. В материале научно-фантастической литературы мы можем встретить «паттерны», архетипические образы, которые переведены на язык искусства. Исходя из этого, можно сказать, что в процессе исследования научной фантастики, можно проследить и интерпретировать, с одной стороны, содержание личного бессознательного создателей литературных фантастических миров как носителей определенной культуры и обусловленной историческим развитием «чувственно-окрашенных комплексов», а с другой – развитие сюжета и роль главных персонажей как проявление архетипа коллективного бессознательного конкретного социума.

Для лучшего понимания архетипических моделей, наполненных содержанием художественного образа в научно-фантастической литературе, также необходимо обратиться к *понятию проекции*. «Проекции возникают автоматически

у каждого человека, это происходит бессознательно. Это бессознательный процесс, в ходе которого на внешний предмет или человека накладывается интрапсихическое содержание, подобно тому, как на экран проецируется фильм. Только так можно увидеть, воспринять и пережить изначально бессознательное содержание. Сознание не может заглянуть во внутреннее пространство своего бессознательного. Оттуда проникают лишь отдельные лучи, попадая на подходящий предмет, и только на этом предмете, на носителе проекции, сознание видит отражение того, что ему недоступно во внутреннем мире» [Барц 2001, с. 95].

Если определенный сюжет, персонаж или художественный образ находят у человека сильный отклик на эмоциональном уровне, как положительный, так и отрицательный, это свидетельствует о том, что за ними стоит архетипическая структура, которая имеет исток своего происхождения в бессознательном, это сокрытое можно узнать только при его наполнении содержанием внешнего мира. В наиболее узнаваемых образах или типичном поведении персонажей, определенном развитии сюжета находятся проекции коллективного бессознательного, динамика существования общего пласта коллективной психики. Читателю необходимо прочувствовать, узнать себя в этих моделях, чтобы найти в архетипе коллективного бессознательного свой личный опыт. В процессе существования сознания, в переживании диссоциации или опыта общекультурного масштаба, крайне необходимо для сохранения целостности психики осознание аспектов своей собственной личности. Это можно трактовать как поиск своего личного содержания в общем, таким образом происходит устранение проекции.

Архетипические образы сложно перевести во всей их полноте на конкретный язык, их можно только уловить или частично узнать, но в своем проявлении они проявляют настойчивость, повторяемость и жизнестойкость, отсюда следует, что их поиск, выявление и анализ крайне продуктивны для понимания уникальных особенностей в общем течении бессознательного конкретного социума. Включив

архетипическую модель в широкий контекст, попытавшись проследить характер проявления архетипа в художественных образах, можно найти узловые аспекты в поле носителей проекции.

Архетипические образы представляют собой некую метафору, выявленную в поле коллективного бессознательного. Типические модели архетипов и взаимообусловленные связи между ними оформляются сначала в мифотворчестве, а затем прослеживаются на материале истории художественной культуры. Повторяющиеся специфические мотивы и сюжеты позволяют выявить архетипические персонажи в научно-фантастической литературе как части истории искусства определенной культуры. Способ поведения в рамках развития сюжета, его повторяемость начинает существовать как конкретная парадигма, переходя в поле коллективного бессознательного, а затем проявляются в материале иной исторической эпохи. В персонажах научно-фантастических произведений, таким образом можно выявить и уникальные личные особенности, и архетипические паттерны, типические модели поведения пространства бессознательного. Так через призму архетипического образа можно увидеть и проанализировать форму поведения и самоидентификации целого социума, взятые в определенном культурно-историческом срезе.

Научная фантастика обладает преимуществами по отношению к другим видам искусства благодаря особому способу воспроизведения и иллюстрации архетипических образов. Научно-фантастическая литература органически включает в себя изобразительные характеристики драматургии, свойственной мифологическим сюжетам, литературе и театру, благодаря своим художественным возможностям способна включать в себя черты разных видов искусств. Она обладает наибольшей интенсивностью воздействия на сознание зрителя, здесь появляется наибольшая вероятность взаимодействия архетипического бессознательного с сознанием воспринимающего. Фантастический образ вызывает мгновенно

венный отклик и яркие эмоции благодаря погружению читателя в новый полноценный иллюзорный мир, которому невозможно не сопереживать.

Далее мы обратимся к теории бессознательного одного из представителей постклассического психоанализа А. Менегетти для иллюстрации тезиса данной работы о том, что архетипические мыслеобразы находят свое отражение в уникальном жанре научно-фантастической литературы. Причиной обращения к теории аналитической психологии Менегетти является тот факт, что им были разработаны необходимые для данного исследования проблемы взаимосвязи эстетической теории и теории психоанализа, выявлены связи между художественным образом и полем бессознательного в психике.

В своей теории эстетического бессознательного Менегетти исследует способность человека к порождению фантастических образов, которые обусловлены эйдетической и мнематической функцией выявления подлинного бытия психики. Выбор определенного жизненного материала и способов его воплощения особым языком фантастического, согласно его теории, является демонстрацией отбора «смещения квантов бессознательного» [Менегетти 2001, с. 16]. «Мнемические следы – это громадный каталог всего запомнившегося и воспринятого. Его данные, воспринимаемые сознанием как нечто хаотичное, но в действительности следующие точному программированию бессознательного, активизируются в "Я", которое вынуждено с ними соотносываться» [Менегетти 2001, с. 17].

Выбор определенного жизненного материала и его воплощение в фантастических образах литературы, таким образом, является воспроизводством в настоящем раннее приобретенного опыта, частично вытесненного в бессознательное либо по причине его травматичности, либо вследствие того, что ограниченность рациональной части сознания не позволяет закрепить его в осознаваемой памяти во всей полноте его восприятия. Большая часть воспринимаемой нами реальности иррациональна, поэтому с помощью языка

художественной литературы у писателей в жанре научной фантастики появляется возможность передать всю жизненность своего восприятия реальности. При этом писатель действует и свой «порядок ментального кода», он становится медиатором между течением жизни бессознательного социума, к которому он принадлежит, и читателями, получающими объективированный и концентрированный материал динамики подлинного бытия психики. Авторское творчество, по мнению Менегетти, указывает «на базовый комплекс человеческого бессознательного, искусство становится восхваляемой обществом сублимацией» [Менегетти 2001, с. 25].

Так подготовив концептуальное описание теории бессознательного в рамках аналитической психологии, мы можем обратиться к категории фантастического для того, чтобы выявить взаимообусловленность научно-фантастической литературы и бессознательного пласта психики автора как части определенного социума. Ведь именно в области фантастического, сверхъестественного исследуются области, табуированные официальной культурой, здесь происходит переосмысление травматического опыта, скрытого за явлениями обыденного, производятся поиски выхода из проблемных ситуаций в пограничных областях человеческого существования. «Фантастическое заключается в смешении или совпадении двух миров, природы живой и неживой, случая и проекта и проявляется в дерзком нарушении негласных законов, на которых держится весь миропорядок» [Кауяа 2006, с. 150].

Мир художественного фантастического воспроизводит пограничные области культуры. В фантастическом любая аналогия, метафоричность и иносказательность может скрывать в себе откровение о невысказанном психологическом и духовном опыте трансформации культуры и каждого человека, подвергшегося изменениям социально-культурных ориентиров и доминант. «Существенный интерес и значение фантастического держится на уверенности, что все происходящее в мире, и особенно в жизни человеческой, за-

висит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и всеобъемлющей, но зато менее ясной. И вот отличительный признак подлинно фантастического: оно никогда не является, так сказать, в обнаженном виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, намекать на него. В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность» [Тодоров 1997, с. 25].

В этом отношении присутствует ещё одна причина обращения к фантастическому в художественной литературе: ведь именно здесь создается ощущение предвидения, проникновения в сокрытые сферы ментальности конкретной культуры, в потенциальном преодолении грани доступного для обычного познания. Научно-фантастическая литература не предлагает конечной неоспоримой истины, она оперирует гипотезами, беря за основу логику существования реального мира, перестраивая его, вносит сверхъестественные элементы, таким образом, она дает пространство для размышления, дает возможность взглянуть на привычный порядок вещей с новых ранее неизведанных позиций.

В таком случае опыт фантастического можно сравнить с «опытом-пределом», понятием, которое ввел Жоржа Батая: «опыт-предел – это попытка достичь такой точки жизни, которая была бы возможно ближе к тому, что нельзя, невозможно пережить, это «путешествие на край возможностей человека». Достигать края возможного означает для Батая ситуацию, когда «предел, поставленный знанием как целью, должен быть преодолен» [Смирнов 2001, с. 57]. Так же и научная фантастика подводит нас к пограничным зонам культуры, неизбежно подталкивая нас к грани реальности, она помогает нам заглянуть за этот край.

Важным для данного исследования является то, что именно в области литературной фантастики происходит отражение тех психологических процессов, которые не проявлены в какой-либо другой сфере культуры определенного социума. «Для многих авторов сверхъестественное явилось всего лишь поводом для описания таких вещей, которые они никогда не осмелились бы упомянуть в реалистических терминах» [Тодоров 1997, с. 31]. Здесь фантастическое обходит «цензуру» со стороны социальных ориентиров, господствующих в обществе. Автор запрещает себе касаться некоторых тем, используя образы сверхъестественного, он раскрепощает свое сознание, позволяет себе в научно-фантастических сюжетах воплотить то, что было им подавлено и вытеснено в область индивидуального бессознательного.

Следовательно, научно-фантастическая литература является лучшим способом иллюстрации и понимания бессознательного автора как представителя определенного общества. Образы фантастического стирают все границы: морально-нравственные, физические и психологические. Мир научной фантастики предоставляет безусловную свободу в исследовании возможного и невозможного. «Фантастический узор, выводящий разум человека за рамки логических канонов и знакомых впечатлений, сближает фантастические произведения с онейрической, или имагогической, деятельностью. Действительно, сновидения и фантазийные образы похожи друг на друга, поскольку порождены одним типом деятельности – сфера иррационального, прорываясь в сознание, отбирает права у обыденной рациональности» [Менегетти 2001, с. 26]. А. Менегетти сравнивает фантастику со сновидениями и фантазиями, и это неслучайно, ведь именно здесь происходит проекция вытесненного, остаются все неосознаваемые свидетельства невербализированного опыта. Фантастическое всегда связано с чувством страха или тревоги, как и любая встреча с проявлением бессознательного, воспоминаниями об умалчиваемом и скрытом. Это одна из причин того, что все фантастические сюжеты наводнены тем, что чуждо человеку, образами инородных существей

(роботами, киборгами, мутантами, зомби, призраками). Такие произведения нравятся, «потому что внушают человеку то же чувство страха, которое он постоянно испытывает. Этот страх окутывает сокровенные глубины каждого человеческого существа, но через внешние образы искусства он лучше распознается и контролируется» [Менегетти 2001, с. 27].

Отсюда следует, что фантастическое является историей бессознательного определенной культуры, включает в себя характеристику современного состояния отдельных психических комплексов и аффектов. Фантастическая литература «есть проецируемая копия, копия проекции, обыкновенная проекция динамики, преобладающей на данный момент в бессознательном автора» [Менегетти 2001, с. 36]. Писатель задает модус историчности существованию бессознательного, через выражение своего индивидуального вытесняемого опыта путем определенной конфигурации художественных образов он выражает «дух времени», через фантастическую литературу он дает путь к существованию и передаче «вытесненному патологическому содержанию» коллективного бессознательного. Автор – это рупор и глашатай комплексов и аффектов, обладающий наибольшим влиянием на общую психическую энергию всего социума: Мотивом создателей фантастического сюжета «является необходимость конкретно выразить, воплотить формальный вектор психического вытеснения» [Менегетти 2001, с. 38].

Таким образом, мы раскрыли основные концепты аналитической психологии К.Г. Юнга и эстетической теории архетипических образов А. Менегетти, описали важность изучения архетипов и образов, порожденных на их основе, как базовых структур восприятия. В данной статье было доказано то, что именно в области научно-фантастической литературы происходит отражение тех психологических процессов, которые настолько очевидно не проявлены ни в какой-либо другой сфере культуры. Фантастическое раскрыто как история бессознательного определенной культуры, которая включает в себя характеристику современного состояния отдельных психических комплексов. Определено, что для

понимания процессов, имеющих место как в индивидуальной психике, так и течении психического бытия целого социума, необходимо включить такой аспект сознания, как фантазия, так как именно она позволяет объективировать бессознательное содержание психики. Были установлены основные принципы функционирования архетипических образов в научно-фантастической литературе, проиллюстрирована эффективность метода аналитической психологии Юнга и эстетической теории бессознательного Менегетти, продемонстрирована продуктивность обращения к бессознательным художественным образам в выявлении как общественных аффектов и фрустраций, так и индивидуальных комплексов.

Библиография

- Yamada J. S., *The Tathagata-Garbha & the Colletive Unconscious: Two-Fingered Approach to Zen.* – Indogaku bukkyogaku kenkyu journal, Vol. 3 (1954–1955) No. 2, <http://ci.nii.ac.jp/naid/1300038-30157>.
- Барц Э., *Игра в глубокое: Введение в юнгианскую психодраму*, пер. с нем. К.Б. Кузьминой. Москва 2001.
- Кауяа Р., *В глубь фантастического*, пер. с фр. Н. Кислова. Санкт-Петербург 2006.
- Коллективное бессознательное. Психологос: Энциклопедия практической психологии*, http://www.psychologos.ru/articles/view/kollektivnoe_bessoznatelnoe.
- Менегетти А., *Кино, театр, бессознательное*. Том 1. Москва 2001.
- Психологические типы личности по К. Юнгу. Грандарс*, <http://www.grandars.ru/college/psihologiya/typy-lichnosti-poyungu.html>.
- Смирнов И.И., *Опыт-предел: диалектика возвышенного*, [в:] *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Серия «Symposium», Вып. 16. Санкт-Петербург 2001.
- Тодоров Ц., *Введение в фантастическую литературу*. Москва 1997.
- Юнг К.Г., *Архетип и символ. Об архетипах коллективного бессознательного*. Москва 1991.
- Юнг К. Г., Нойманн Э., *Психоанализ и искусство*. Москва 1998.

**COLLECTIVE UNCONSCIOUS AND ARCHETYPICAL IMAGES
IN SCIENCE FICTION**

In this paper, the main concepts of Carl Gustav Jung's analytical psychology and Antonio Meneghetti's aesthetic theory of the archetypal images are described, and the productivity of their use for investigating the unconscious in science fiction literature is proved. In Jung's theory of the unconscious, emphasis is placed on the categories of the collective unconscious, the individual unconscious, the archetype, fantasy and projection. With the help of Meneghetti's theory on the aesthetic unconscious, the methods, existing within the framework of analytical psychology, have been revealed for the study of works of literary art, the category of archetypal images in the fantastic, eidetic and mnemonic functions are revealed. With the help of the methodology of analytical psychology – the study of archetypal images in the context of artistic creativity – science fiction is represented as the reproduction of the projection mechanism of complexes and affects of the whole society in the fantasy plots of the author's works.

Key words: science fiction; archetypal images; fantastic; unconscious; projection.

Хорошевская Юлия Павловна

Южный федеральный университет
(Россия, Ростов-на-Дону)

**ГЕРОЙ ФЭНТЕЗИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ SCIENCE FICTION:
РАУЛЬ ЭНДИМИОН В ТЕТРАЛОГИИ
ДЭНА СИММОНСА „ПЕСНИ ГИПЕРИОНА”**

На примере образа Рауля Эндимиона, обладающего чертами, характерными для героев фэнтези, в статье рассматриваются некоторые особенности проникновения элементов этого вида повествования в художественное пространство научной фантастики. Поскольку основной отличительной чертой тетралогии является мифоцентрическая повествовательная структура, намеренно ориентированная автором на миф, постольку образ Рауля Эндимиона, как носителя черт мифологического героя, характерных для героев фэнтези, представляется вполне обоснованным для столь специфического произведения как „Песни Гипериона”.

Ключевые слова: путешествие героя; фантастическая литература; мифологизм; „Песни Гипериона”.

Научная фантастика (science fiction) и фэнтези (fantasy) – два основных вида литературной фантастики, чьи характерные черты обозначились в XX веке. Однако же их размежевание нельзя назвать абсолютным и непроницаемым, поскольку в одном произведении могут сочетаться элементы как научной фантастики, так и фэнтези. Наиболее ярко это „проникновение” можно проследить в образах героев научно-фантастических текстов.

Для героя science fiction характерно преобладание общечеловеческого над индивидуальным. Зачастую, это довольно типизированный персонаж, принадлежащий определенному классу, историческому типу, выступающий в качестве шаблона, выразителя идей социума. Герой фэнтези, напротив, романтичен, предельно индивидуализирован, в одиночку противостоит выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям. Он обращается к „вечным” вопросам о

смысле жизни, необратимости смерти, месте маленького человека в пространстве Вселенной, и решает эти вопросы с позиции конкретной личности. Появление такого типа героя в научно-фантастических текстах, несомненно, вызывает исследовательский интерес.

Рауль Эндимион, на чьем примере рассмотрим проникновение элементов поэтики, более присущих произведениям „жанра” фэнтези, в художественное пространство научной фантастики, один из главных персонажей третьей и четвертой книг тетралогии современного американского писателя Дэна Симмонса „Песни Гипериона” (*Hyperion Cantos*, 1989–1997 гг.).

Тетралогия Симмонса – произведение довольно специфическое. С одной стороны, это *science fiction* с набором характерных для нее особенностей. Хотя некоторые рецензенты и исследователи, например Н.Д. Steyn в своей работе „*Protean Deities: Classical Mythology in John Keats’s „Hyperion Poems” and Dan Simmons’s „Hyperion and The Fall of Hyperion”* [Steyn 2011] предпочитают уточнить, что это не просто научная фантастика, но ее ответвление, называемое „космической оперой” (*space opera*), мотивируя свое утверждение масштабностью описываемых в тетралогии событий, наличием элементов детективного и авантюрно-приключенческого повествования, равно как и архетипичностью персонажей и конфликта. С другой стороны, основной отличительной чертой „Песен Гипериона” является мифоцентрическая повествовательная структура, намеренно ориентированная автором на миф. Здесь наблюдается синтез научной и мифологической картин мира, равно как и тенденция к мифологизации науки. Тематику романов тетралогии в целом можно рассматривать сквозь призму эсхатологического мифа с его основными стадиями: угроза существующему миропорядку, погружение мира в хаос и возникновение нового мира.

Третья и четвертая книги тетралогии называются соответственно: „Эндимион” и „Восход Эндимиона” и представляют собой воспоминания бывшего пастуха Рауля Эндимиона о событиях, свидетелем которых ему довелось стать.

С учетом того факта, что в художественном мире Симмонса имеет значение абсолютно всё, стоит обратить внимание на символизм имени героя. Эндимион в греческой мифологии – прекрасный юноша, погруженный в вечный сон бессмертия. И этот символизм не случаен, поскольку участие Рауля в судьбоносных для всего человечества событиях начинается с того момента, как его приговаривают к смертной казни и официально признают мертвым. «На протяжении многих лет моя жизнь, подобно жизням большинства людей, была спокойной и предсказуемой. На этой неделе я случайно убил человека, был приговорен к смертной казни и казнен, а когда воскрес, очутился в легенде. Так стоит ли останавливаться на достигнутом?» [Симмонс 2014, с. 39].

Помимо очевидной аллюзии на античный миф, произведение Симмонса восходит к поэме Дж. Китса „Эндимион“, и этот факт, опять же, совершенно не случаен в контексте многослойной интертекстуальной „природы“ тетралогии. Согласно версии Китса, юноша Эндимион во сне увидел богиню Диану, и, тем самым, оказался обречен на вечные поиски небесной красоты-истины. Поэма полна романтических размышлений о любви, способной даровать бессмертие. Китс, в соответствии с концепцией возвышающей любви, ведет своего героя к постижению идеала через очищение состраданием и милосердием. Симмонс в тетралогии „переносит“ в далекое будущее воспетую Китсом историю любви пастуха Эндимиона к лунной богине и причудливо смешивает ее с идеей мессианства и поисками истинного бога.

Умерший для всей Гегемонии, Рауль Эндимион встречает тысячелетнего поэта Мартина Силену, который просит его отправиться в путь, найти и спасти Энею – девочку полубожественного происхождения, будущую Мессию и спасительницу человечества. Здесь перед нами снова символизм имен в тетралогии. Мартин Силен, проживший почти тысячу лет, даже внешне похож на старого сатира. Силенам греческого мифа свойственно знание будущего. Поэт Мартин Силен написал пророческую поэму „Песни Гипериона“,

начав создавать ее едва ли не за несколько столетий до событий первых двух книг тетралогии, более того, он считал себя повинным в появлении демонического существа Шрайка, полагая, что призвал его в пространство Гегемонии своими стихами. В третьей и четвертой книге, в эпоху Рауля, эти события считаются мифом, а сама поэма – запрещенным текстом. Также символично имя девушки, представляя собой женский вариант мужского имени – Эней. В эпосе Вергилия легендарный герой Эней покинул горящую Троию, вынеся на своих плечах престарелого отца, и после долгих скитаний основал Рим. Энея в тетралогии, по сути, тоже „носит” в себе сознание своего погибшего отца ИскИна и основывает метафорический новый Рим, правда уже космических масштабов.

Мир тетралогии, как говорилось выше, изображен в его движении от космоса через хаос к новому космосу, и этот сакральный цикл предстает сквозь призму восприятия его Раулем, совершающим архетипическое путешествие героя в процессе своей духовной инициации. Рауль – „маленький человек”, один из множества подобных ему в безграничном пространстве Вселенной. Он не обладает сверхъестественными способностями, уникальными возможностями или невероятным умом. Его предки были пастухами, передающими из поколения в поколение ставшую мифом поэму Мартина Силен. Однако Рауль был романтичен, по-рыцарски романтичен и, в какой-то мере, тщеславен. Он мечтал стать не просто героем, но героем мифа. И эту возможность предлагает ему старый поэт-сатир, устроивший Раулю фальшивую смерть. «– Ты хочешь быть героем, – повторил Силен. – Одним из тех, кто творит историю, а не просто наблюдает за событиями, которые обтекают его, словно вода – лежащий на ее пути камень. <...> Герои не те, кто подставляет грудь под плазменные гранаты. – Силен облизнулся, будто ящерица. – Я разумею настоящего героя, доблестного и благородного настолько, что ему воздают почести как божеству» [Симмонс 2014, с. 54]. Повествование Симмонса, при этом, совершенно лишено эпичности, хотя происхо-

дящие события обладают космическим масштабом и представляют важность для всего человечества. Автор делает акцент на значимости для целого мироздания одного маленького человека. „Герой-избранный” в тетралогии Симмонса, в противовес подобным героям „квестов”, является не защитником сущего, а борцом за эфемерное грядущее, и его главное отличие от мифологического героя заключается в том, что Рауля ведет к подвигу не стремление к славе, а чувство долга, опрометчивое обещание, которое он дал тысячелетнему поэту.

Сходство Эндимиона с героем фэнтези усиливается этой миссией, которую возлагает на него Силен: свергнуть владычество Ордена, отыскать Землю, спасти Энею, спасти мир. «Мифологическая условность обязательно предполагает наличие очень широкого, „космического” масштаба действия и проблематики, в центре которой тема долга, служения человека надмировым силам, высоким нравственным идеалам. Всё это накладывает своеобразный отпечаток на сюжет романа-мифа и концепцию героя» [Ковтун 1999, с. 50]. Герой обречён совершать „квест”, «представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии» [Гопман 2001, стб. 1162] Понятие „квеста” (quest), обозначающее в работах Нортропа Фрая [Frye 2000] весь путь героя в совокупности его трудностей и приключений, в дальнейшем распространилось в литературоведении, превратившись из характеристики в термин. Quest – художественное произведение, основанное на путешествии, дороге испытаний, в котором герой слышит зов и покидает свой дом, - один или с компанией – в поисках сокровищ. Во время пути он подвергается испытаниям, достигает цели, побеждает врагов и даже бывает убит, и, если он достигает искомого сокровища, он может измениться. В художественном произведении „квест” является важнейшим элементом сюжета, и эта взаимосвязь особенно

проявляется в сюжете динамическом, где с персонажами постоянно происходит что-то неординарное. Есть действия, которые совершает герой, и события, в которых он участвует.

В мифе о поиске, отмечает Нэнси Говард [Howard 2009] герой находится на пороге великой перемены, через его посредничество реализуется судьба мира, поскольку путешествие в мифе и литературе символизирует абсолютную необходимость радикальной, творческой перемены в жизни индивида. В принятии решений Рауль руководствуется не логикой, не здравым смыслом, но неким внутренним чутьем и подсознательной жаждой волшебства. Он соглашается выполнить эту совершенно самоубийственную, но абсолютно рыцарскую миссию и отправляется в путешествие, заново открывая для себя мир в его сложности и целостности, единстве обыденных и сверхъестественных слоев бытия. Он учится принять трудную правду о том, что всё находится в потоке, всё должно измениться, что жизнь – бесконечный цикл смертей и перерождений. Готовность героя совершить путешествие – это знак, что он понимает и принимает эти суровые условия человеческой жизни. Он должен понять, что быть неподвижным – это быть мертвым.

Для пространственной организации мира в тетралогии характерно наличие Мировой оси – это река Тетис, представляющая собой множество рек на множестве обитаемых планет, соединенных арками нуль-порталов. Порталы однажды были подарены человечеству ИскИнами – цифровыми богами Техно-Центра. События первых двух книг тетралогии повествуют о том, как человечество восстало против своих богов, и порталы были отключены, а мир погрузился в хаос. Мартин Силен отправляет Рауля не просто в путешествие, но в путешествие по реке Тетис, через отключенные порталы. И Рауль плывет на деревянном плоту в компании с андроидом и волшебной девочкой Энеей, вооруженный старинным револьвером и ковром-самолетом.

Также с образом Рауля, совершающего свой путь героя во времени и пространстве, связано в тетралогии и событийное время эпоса, существующее постольку, поскольку

происходят определённые события, и перестающее существовать в промежутках между ними. Так называемое событийное время мифа и эпоса рассматривает, например, М.И. Стеблин-Каменский в своей работе „Миф” [Стеблин-Каменский 1976]. О событийном времени в сказке говорит в статье „Внутренний мир художественного произведения” Д.С. Лихачев, акцентируя внимание на том, что над персонажами властно не историческое время, а событийное, – временем является последовательность событий [Лихачев 1968].

Время Рауля и время всего остального человечества соприкасаются точно, события в историческом времени происходят только тогда, когда в нём присутствует герой, провоцируя их и побуждая к движению. Когда Рауль „выпадает” из исторического времени, оно как будто застывает, пребывая в состоянии безсобытийного покоя. Например, если герой совершает перелет с одной планеты на другую, для него проходит три месяца корабельного времени, на поверхности планеты минует несколько лет, но за этот период в эмпирическом времени планеты и человеческого общества не происходит ничего, более того, движение времени и событийный ряд возобновляются с того момента, на котором их прервал Рауль своим путешествием. С одной стороны, здесь находит отражение теория о „времени космонавта”: на корабле, летящем с субсветовой скоростью, время течёт гораздо медленнее, чем на поверхности планеты. С другой, герой, совершивший перелёт, отмечает, что у людей, которых он оставил перед своим путешествием, изменился возраст, они стали старше, но это единственное, что изменилось в пространстве социума. В человеческом обществе за несколько лет отсутствия Рауля не произошло ничего, более того, прерванные его отсутствием мероприятия, возобновляются с того самого момента, на котором он покинул пространство, где они совершались. Другими словами, линейное историческое время прекращает и возобновляет своё движение вместе с возвращением „выпавшего” из него героя.

Интересно, что герои-личности первых двух книг тетралогии в третьей и четвертой заменены героями-функциями, персонажами, соответствующими распространенному в художественном мире фэнтези клише: благородный и романтический рыцарь, волшебная девушка, верный слуга. Каждая точка на пути Рауля и его спутников ознаменована препятствиями и битвами, а колоритное описание миров, через которые они следуют, усиливает авантюрно-приключенческую сторону повествования.

Рыцарская романтичность Рауля подчеркнута в его отношении к Энее. События тетралогии на сакральном их уровне показывают фактически смену одного пантеона божеств другим, борьбу хаоса с космосом. И возникновение нового космоса напрямую зависит от того, сможет ли Рауль уберечь Энею. Рауль знал о сакральном предназначении Энеи, ее роли в грядущем миропорядке, но защищал он ее не потому, что она – Мессия, а потому, что она – женщина, которую он любит: «она гораздо сильнее интересовала меня как женщина, а не как наставница или мессия» [Симмонс 2014, с. 7].

События, происходившие вокруг Энеи, предстают сквозь призму восприятия их Раулем, описаны им, прочувствованы. Он воспринимает всё эмоционально, не анализирует, но ощущает. Путешествие, которое он совершает, как архетипический герой, представляет собой не только и не столько движение в пространстве множества миров, сколько путь в пространстве его собственной души, в поисках себя и обретения внутренней гармонии: «Я <...> Люблю почву под ногами. Люблю быть просто... просто человеком» [Симмонс 2014, с. 892]. Рауль проходит этапы своего пути, вырастая духовно, в своем духовном обряде инициации превращаясь из внутреннего ребенка в мужчину. Он обретает единение с самим собой и со всей одухотворенной эволюционирующей Вселенной. Такое положение героя современной фантастики на грани миров, на перекрестке путей содействует раскрытию в ней тем и образов, связанных со свободой, выбором

и перерождением личности. Герой фантастических произведений – это не просто человек, но человек, осознающий своё место в одухотворённой Вселенной.

Таким образом, используя структуры, свойственные архаическому мифу, Симмонс создает свой миф о будущем, где, рядом с мифологизированным научным знанием, возможна эволюционирующая одухотворенная Вселенная. Поэтому образ Рауля Эндимиона, как носителя черт мифологического героя, характерных для героев фэнтези, представляется вполне обоснованным для столь специфического произведения как „Песни Гипериона”.

Библиография

- Симмонс Д., *Эндимион. Восход Эндимиона*. Москва 2014.
- Гопман В.Л., *Фэнтези*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001.
- Ковтун Е.Н., *Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)*. Москва 1999.
- Лихачев Д.С., *Внутренний мир художественного произведения*, „Вопросы литературы”, № 8, 1968.
- Стеблин-Каменский М.И., *Миф*. Ленинград, 1976.
- Frye N., *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 2000.
- Howard N., *The Quest Motif in Literature*, 2009, <http://commons.wvc.edu/nhoward/215/Course%20Documents/MYTH%20OF%20QUESTf09SF.pdf>.
- Steyn H.J., *Protean Deities: Classical Mythology in John Keats's "Hyperion Poems" and Dan Simmons's Hyperion and The Fall of Hyperion*. Pretoria 2011.

THE HERO OF FANTASY IN THE WORLD OF SCIENCE FICTION: RAUL ENDYMION IN DAN SIMMONS'S *HYPERION CANTOS*

The article considers some peculiarities having to do with the way fantasy elements penetrate into the artistic space of science fiction. These peculiarities are analyzed using the example of Raul Endymion's image, who has some traits specific to fantasy heroes. Since the main distinguishing feature of tetralogy is the mythocentric narrative structure with intentional orientation on the myth, the image of Raul Endymion as the bearer of mythological hero traits, typical of fantasy

heroes, seems to be quite reasonable for such a specific work as Hyperion Cantos.

Key words: hero`s journey; fantastic literature; mythopoetic; Hyperion Cantos.

Буткова Ольга Владимировна

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
(Россия, Москва)

АНТИЧНОСТЬ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

Джоан Роулинг часто использует античные образы, имена и названия в цикле романов о Гарри Поттере. Судьба героя романов также во многом напоминает биографии героев античной древности. Статья посвящена интерпретации сюжетов античной литературы, мифов и философии в романах о Гарри Поттере. Область, на которой сосредоточено особое внимание Роулинг, – этические проблемы в обсуждении античных авторов.

Ключевые слова: Гарри Поттер; античность; миф, этика.

На первый взгляд кажется, что романы Джоан Роулинг о Гарри Поттере соединяют современность со средневековым антуражем, а античность присутствует неявно. Даже латинское звучание терминов, используемых героями, напоминает не о древнем Риме, а о латыни средневековых ученых. Большинство же читателей даже не задумываются ни об исторических, ни о литературных аллюзиях.

Однако, читая романы внимательно, мы встречаем немало указаний на то, что Джоан Роулинг то и дело обращается к древнегреческим мифам и хорошо знает античную литературу. Так, в романах появляются полулюди-полулошади, кентавры – такие же дикие, буйные и необузданные, как и в греческих мифах. Они воинственны, обитают в лесу, относятся с подозрением к человеческому миру и всегда готовы вступить с ним в конфликт. Если в греческих мифах кентавры похищают женщин, то у Роулинг они уносят в неизвестном направлении ненавистную ученикам преподавательницу Долорес Амбридж. В то же время некоторые из кентавров могут быть носителями мудрости – например, кентавр Хирон, наставник Ахилла. В книге «Гарри Поттер и Орден Феникса» один из кентавров, Флоренц, также принимает на себя роль наставника – становится преподавателем прорицания [Галинская 2007, с. 48].

Страж загробного мира, Тартара, трехглавый Кербер превратился у Роулинг в пса по имени Пушок, который тоже охраняет подземелье. У Пушка три головы и выглядит он так же устрашающе, как Кербер. Кроме того, у Кербера есть еще одно свойство, объединяющее его с Пушком – обоих можно усыпить с помощью музыки. Орфею, великому поэту и музыканту, удастся заставить Кербера оцепенеть. Такое же действие оказывает на Пушка звуки заколдованной арфы [Галинская 2007, с.48]. Чтобы ни у кого не оставалось сомнений, Дамблдор, директор школы Хогвартс, упоминает о том, что родина Пушка – Греция.

Из «Истории» Геродота прилетела птица феникс, которая находится в кабинете у Дамблдора [Haynes 2016]. О фениксе также упоминали Овидий, Плиний Старший и другие античные авторы. Правда, никто из них не писал, что феникс помогает героям (а именно такова роль птицы в цикле романов Роулинг). В средние века феникс превращается в один из христианских символов, и, возможно, именно его средневековая ипостась особенно важна для книг Роулинг.

Профессор Макгонаголл, заместитель директора Хогвартса, разумеется, не случайно носит имя Минерва. Римская богиня мудрости имеет очень много общих черт с греческой богиней Афиной, главной помощницей греческих героев. И Минерва Макгонаголл постоянно помогает Гарри, в том числе, в обретении волшебных предметов. Именно она приобретает для Гарри волшебную метлу для игры волшебников под названием квиддич. Вспомним Афины-Минерву, которая дает герою Персею свой щит.

Минерва Макгонаголл энергична, она настоящая воительница по натуре. Она сурова и безжалостна, если эти качества нужны для какой-либо цели. И это также перекликается с образом Афины-Минервы, богини справедливой войны.

Страж в школе Хогвартс носит имя Аргус – имя стоглазого стражника из греческих мифов, великана, который никогда не спал. Аргус Финч в романе действительно кажется

всевидящим и бессонным – он появляется всюду, где затеваются какие-то проделки и нарушаются школьные правила.

Сибилла Трелони, преподающая прорицание, как и автор учебника «Раскрывая будущее» Кассандра Ваблатски, носят имена, связанные с античными предсказательницами. Кассандра – имя троянской царевны, предсказаниям которой никто не верил, слово Сивилла сначала было именем одной из пророчиц, затем стало именем нарицательным.

А «пожирательница смерти» Алектто Кэрроу неслучайно носит имя одной из богинь мести, греческих эриний. Она такая же жестокая и лишена умения прощать. Свое доскональное знание мифологии Джоан Роулинг обнаруживает даже в деталях. К примеру, Если Минерва Макгонаголл вызывает ассоциации с богиней мудрости Афиной-Минервой, то создающая целебные микстуры из трав Поппи Помфри – с Деметрой-Церерой, богиней растительности и плодородия. Имя преподавательницы переводится как «мак». А ведь этот цветок был атрибутом богини Деметры и ее дочери Персефоны, двух богинь природы, и одним из символов плодородия, произрастающей природы.

Сова одного из героев, Перси Уизли, носит имя греческого бога-посланца Гермеса. Нарциссой зовут высокомерную самовлюбленную красавицу, а Пенелопой – умную и положительную во всех отношениях девушку.

В составе одного из зелий, навевающих крепкий сон, Роулинг называет асфодели. Именно эти бледные цветы росли на полях загробного мира, по мнению древних греков. Об асфоделях упоминает Гомер в «Одиссее».

Человек-волк Ремус Люпин не случайно носит римское имя. Ведь именно римляне Вергилий и Петроний рассказали нам про оборотней-колдунов, превращавшихся в волков. Правда, римские оборотни делали это по доброй воле, а персонаж Роулинг стал волком, не желая того. Кроме того, имя Люпина напоминает об одном из легендарных близнецов, основателей Рима, Реме, вскормленном волчицей.

В сладостях волшебного мира – шоколадных лягушках – можно найти карточки с изображением знаменитых

волшебников. Среди прочих там оказывается портрет Цирцеи, греческой волшебницы, одной из героинь «Одиссеи», превратившей в свиней спутников Одиссея.

Но и в биографии самого Гарри очень много указаний на то, что он имеет немало общего с героями мифов разных стран – в том числе, и древней Греции. Разумеется, здесь присутствуют сюжетные архетипы, которые объединяют и древние мифы, и средневековые легенды.

В мифе герою угрожает опасность погибнуть в детстве, но он чудом ее избегает (Персей брошен в ящик и отправлен по волнам, Гераклу угрожают змеи, присланные богиней Герой). Гарри, как помним, в младенчестве выживает после нападения злого волшебника Волан-де-Морта.

Герой доказывает свою избранность к ужасу всех присутствующих – такой мотив часто встречается в мифах, к примеру, младенец Геракл убивает двух змей. Маленькому Гарри Поттеру удается совершить чудо, заставив исчезнуть стекло в вольере со змеями. Он – змееуст, говорит со змеями. Предки-змеи есть у некоторых мифологических героев, например, у Тесея. В образе змеи всегда присутствует двойная семантика – это и мудрость, и хтоническое начало.

Получение героем знаков избранности – очень важны для многих мифов сюжетный мотив. Герой растет и воспитывается вдали от родной среды. Так, юный Персей с матерью живут в доме чужих людей. Потом герой узнает о своем происхождении и получает знаки избранности – например, Тесею достаются сандалии и меч отца. Таким знаком избранности для Гарри становятся письма, приходящие из Хогвартса – школы магии.

Герой мифа нередко служит невольной причиной смерти своих родителей или других близких людей (Эдип убивает отца, Персей случайно убивает диском своего деда Акрисия, Тесей по неосторожности становится причиной самоубийства отца, Геракл в безумии убивает детей). Мать Гарри защищает сына ценой своей жизни, то есть маленький Гарри невольно становится причиной ее смерти. Позже Гарри Поттер узнает, что в нем есть часть темной души Волан-

де-Морта – злого волшебника. Так и греческими героями завладевают темные, неуправляемые силы, заставляющие их порой совершать невольные злодеяния.

И, конечно, борьба с чудовищами – основное содержание мифов о героях и романов о Гарри Поттере. Сражения с помощью волшебной палочки присутствуют в каждом томе поттерианы. Да и сами чудовища выглядят примерно так же, как в греческих мифах. Это чаще всего или змеевидные монстры (василиск) или великаны (горный тролль).

Важный сюжетный эпизод во многих греческих мифах – встреча героя с оракулом, который позволяет ему определить свой путь. Таким эпизодом становится в Гарри Поттере примерка Распределяющей шляпы, которая должна определить, на каком факультете герою учиться.

Волшебная шляпа, то есть оракул, также неожиданно дает Гарри Поттеру возможность выбора между двумя путями. Два факультета, Гриффиндор и Слизерин, становятся полюсами добродетели и порока в Хогвартсе, причем в роли порока выступает высокомерие, стремление к славе, к легкому успеху (Слизерин). А добродетели в Хогвартсе – мужество и справедливость (Гриффиндор).

Гарри просит про себя: «Только не в Слизерин» (так как на факультете Слизерин нередко учились злые волшебники) – и шляпа, прислушавшись к его словам, распределяет мальчика в Гриффиндор.

«– Гм-м – задумчиво произнес ему прямо в ухо тихий голос. – Непростой вопрос. Очень непростой. Много смелости, это я вижу. И ум весьма неплох. И таланта хватает – о да, мой бог, это так, – и имеется весьма похвальное желание проявить себя, это тоже любопытно... Так куда мне тебя определить?»

Гарри крепко вцепился обеими руками в сиденье табурета.

«Только не в Слизерин. – подумал он. – Только не в Слизерин».

– Ага, значит, не в Слизерин? – переспросил тихий голос. – Ты уверен? Знаешь ли, ты можешь

стать великим, у тебя есть все задатки, я это вижу, а Слизерин поможет тебе достичь величия, это несомненно... Так что – не хочешь? Ну ладно, если ты так в этом уверен... Что ж, тогда... ГРИФФИНДОР!» [Ролинг 2001, с. 153].

Таким образом, герой сам определяет свой путь. И это несмотря на то, что шляпа обнаружила в Гарри силы и таланты, которые ведут напрямик в Слизерин.

И здесь возникает аналогия с сюжетом, который имеет прямое отношение не столько к греческому мифу, сколько к философии. Это известный сюжет, вошедший в историю не только литературы, но и живописи, а также ставший крылатым выражением. „Геркулес на распутье” – аллегорический сюжет, представленный в „Воспоминаниях о Сократе” Ксенофонта. Юный Геракл делает выбор между двумя жизненными путями – трудным путем добродетели и легким, привлекательным путем порока.

«Геракл, говорит он, в пору перехода из детского возраста в юношеский, когда молодые люди уже становятся самостоятельными и видно бывает, по какому пути пойдут они в жизни, – по пути ли добродетели или порока, – Геракл ушел в пустынное место и сидел в раздумье, по которому пути ему идти. (22) Ему представилось, что к нему подходят две женщины высокого роста (...).

(23) Когда они были уже близко от Геракла, то первая продолжала идти прежним шагом, а вторая, желая опередить ее, подбежала к Гераклу и сказала:

– Я вижу, Геракл, ты в раздумье, по какому пути тебе идти в жизни. Так если ты сделаешь своим другом меня, то я поведу тебя по пути самому приятному и легкому; радости жизни ты вкусишь все, а тягостей не испытаешь во весь век свой. (...)

(26) Выслушав это, Геракл спросил:

– А как тебе имя, женщина?

– Друзья мои, – отвечала она, – зовут меня Счастьем, а ненавистники называют Порочностью.

(27) В это время подошла другая женщина и сказала:

– И я пришла к тебе, Геракл: я знаю твоих родителей и твои природные свойства изучила во время воспитания твоего. Поэтому я надеюсь, что если бы ты пошел путем, ведущим ко мне, то из тебя вышел бы превосходный работник на поприще благородных, высоких подвигов, и я стала бы пользоваться еще большим почетом и славой за добрые деяния. Не буду обманывать тебя вступлениями насчет удовольствий, а расскажу по правде, как боги устроили все в мире. (28) Из того, что есть на свете полезного и славного, боги ничего не дают людям без труда и заботы (...) [Ксенофонт 1935, с. 61–63].

Разумеется, вторую женщину звали Добродетелью; именно ее и предпочел юный Геракл. Кстати, обращает на себя внимание и тема взросления героя, «перехода из детского возраста в юношеский», важная как для этого текста, так и для саги Ролинг, и тема выбора наиболее трудного пути.

Важно, что в этой истории Геракл – не орудие в руках судьбы, а человек, совершающий осознанный выбор. И это один из редко встречающихся в античной литературе сюжетов, связанных со становлением личности.

Словосочетание «Геркулес на распутье» стало обозначать ситуацию выбора жизненного пути, а для серии романов о Гарри Поттере этот мотив – один из самых главных. Врожденные особенности не определяют путь человека. На первый план выходит выбор. И тот же Ремус Люпин, превращающийся в волка, не подчиняет свою человеческую волю звериной натуре и противостоит своему «волчьему недугу».

Когда в дело вступают вопросы о выборе и судьбе, в дело вступает философия. И не случайно появление сборников статей, написанных американскими преподавателями философии «Философия Гарри Поттера. Если бы Аристотель

учился в Хогвартсе» (русское издание – СПб, «Амфора», 2005) и «Гарри Поттер и философия» (М, «United Press», 2011).

В седьмой книге о «Гарри Поттере» главный герой снова отказывается перед выбором. И не однажды. Во время боя с Волан-де-Мортом он выбирает смерть. Чтобы убить злого волшебника, Гарри должен пожертвовать своей жизнью. И он принимает свою участь как должное.

Однако не умирает, а оказывается в странном месте, похожем на вокзал между мирами, где встречается со своим наставником Дамблдором.

«Ты – настоящий повелитель смерти, Гарри, потому что настоящий повелитель не убегает от нее. Он сознает, что должен умереть, и понимает, что в жизни есть вещи намного худшие, чем смерть» – говорит Дамблдор [Ролинг 2007, с. 608]. И здесь можно провести аналогии не только с жертвенной миссией Христа, но и с твердостью Сократа, идущего навстречу смерти: "Нехорошо ты это говоришь, друг мой, будто человеку, который приносит хотя бы маленькую пользу, следует принимать в расчет жизнь или смерть, а не смотреть во всяком деле только одно – делает ли он дела справедливые, достойные доброго человека или злого» [Платон 1965, с. 289].

«И Гарри, и Сократ обдуманно и добродетельно выбирают смерть», – подытоживает Майкл Остин в статье «Почему Гарри Поттер и Сократ выбирают смерть: добродетель и общее благо» [Остин 2011, с. 278].

Гарри выясняет, что может вернуться в земной мир и завершить свою миссию, или же «поехать дальше», то есть умереть. Он снова перед выбором. И снова он выбирает долг, как подобало и античному мудрецу или герою.

Мы видим, что в рассматриваемом цикле является главным предметом испытания: это не способности и не знания; героя подталкивают к совершению выбора, который имеет, как правило, моральную окраску. Для самых непонятливых в конце второго тома имеется пояснение директора школы Дамблдора: «Человек – это не его качества, а сделанный им выбор» [Ролинг 2011, с. 462].

Безусловно, многие детали биографии роднят Гарри Поттера не только с героями греческих мифов, но и героями эпических повествований самых разных народов. Но есть ряд тем и мотивов, которые указывают на особую близость к древнегреческой интерпретации образа героя. Это тема судьбы и борьбы с ней, вопрос о возможности преодолеть предначертанное благодаря собственному выбору. Интересно, что у Роулинг в романах сосуществуют два определения судьбы – это судьба как рок, предопределение и судьба как миссия. И если судьбе-року можно и должно противостоять, то судьба-миссия – это благородный долг человека.

Если в античной литературе отношения героя с роком чаще всего приобретают характер противостояния и заканчивается трагически, то Роулинг все же выносит на первый план концепцию судьбы как миссии, следование которой – единственный нравственно приемлемый путь.

Итак, есть несколько различных вариантов интерпретации использования Джоан Роулинг древнегреческих мифов и литературы.

1. Заимствование из мифов имен богов и героев, образы волшебных животных – главный образ, внешний антураж.

2. Использование сюжетных схем греческих мифов.

3. Основа сюжета – борьба с судьбой, с предначертанным путем, осознание своей миссии, возможность нравственного выбора.

Почему писательница обращается к античности? Среди самых очевидных причин – любовь филолога к интеллектуальной игре и цитате, попытка выстроить слегка ироничный диалог с теми из читателей, которые могут уловить и прочесть античные аллюзии. Кроме того, Роулинг ставит в центр повествования именно те этические проблемы, которые особенно пристально рассматриваются литературой и философией античности.

Библиография

- Галинская И.Л., *Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере*. Москва 2007.
- Ксенофонт, *Воспоминания о Сократе*, [в:] Ксенофонт. *Сократические сочинения*. Москва – Ленинград 1935.
- Остин М., *Почему Гарри Поттер и Сократ выбирают смерть: добродетель и общее благо*, [в:] Сб. ст. под ред. Г. Бэшема *Гарри Поттер и философия*. Москва 2011.
- Платон, *Апология Сократа* [в:] Платон, *Избранные диалоги*. Москва 1965.
- Ролинг Д., *Гарри Поттер и Дары Смерти*. Москва 2007.
- Ролинг Д., *Гарри Поттер и тайная комната*. Москва 2002.
- Ролинг Д., *Гарри Поттер и философский камень*. Москва 2001.
- Бэггет Д., Клейн Ш.Э. *Философия Гарри Поттера. Если бы Аристотель учился в Хогвартсе*. Санкт-Петербург 2005.
- Haynes N., *The myths and folktales behind Harry Potter*, <http://www.bbc.com/culture/story/20161122-the-myths-and-folktales-behind-harry-potter>

CLASSICAL ANTIQUITY IN HARRY POTTER NOVELS

J.K. Rowling uses Greek and Roman mythological images and names in Harry Potter Novels. There are many episodes in Harry Potter's life similar to the biographies of Perseus and other heroes of Classical antiquity. The article is dedicated to the interpretations of classical philosophy and myth in Harry Potter Novels. Rowling pays special attention to ethical problems discussed in ancient literature.

Key words: Harry Potter; Classical antiquity; myth; ethic problems.

Александрович Данил Александрович

Южный федеральный университет

(Ростов-на-Дону, Россия)

ОСОБЕННОСТИ МИФОЛОГИЗМА В РОМАНЕ Г.Л. ОЛДИ „ГЕРОЙ ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДИН”

В настоящей статье рассматриваются особенности трансформации архаического мифа в структуре романа Г.Л. Олди «Герой должен быть один», впервые опубликованном в 1996 году. Уделяется особое внимание роли и функции мифа в общем повествовании.

Ключевые слова: миф; интерпретация мифа; структура мифа; мифологизм; Г. Л. Олди.

Мифологические мотивы играют значительную роль в создании литературных сюжетов, поэтому можно говорить о влиянии „поэтики” мифа на формирование поэтики литературы. «Пытаясь заново сотворить историю, прошлую или будущую, литература не просто берет на себя функции мифа, но действительно играет роль особого рода мифа в системе современной культуры» [Кривонос 2008, с. 123]. В литературе не только широко используются архаические мифы, но и предпринимаются попытки создания произведений, структурно и по содержанию сознательно на них ориентированных.

Писатели XX века используют миф в структуре своих произведений в разной степени и с разной целью. Миф выступает в роли „базовой матрицы”, на которую наслаиваются тенденции эпохи.

Мифологические сюжеты и мотивы присутствуют в художественном тексте в разной мере, в зависимости от авторского замысла. Авторы, используя миф, преследуют различные цели: с помощью мифа они выражают своё отношение к культурному наследию.

Можно выделить основные способы использования мифа в художественном тексте, характерные и для фантастической литературы:

- Преобразование мифа по законам поэтики литературного произведения, художественная трансформация мифологической картины мира, пространства и времени (мифологического хронотопа).

- Использование автором архаического мифа в качестве сюжетной основы своего произведения, при этом мифологический персонаж выступает в роли литературного героя.

- Воссоздание в художественном произведении героя с мифологическим типом мировосприятия, или же ориентация автора на структуру мифа.

- Создание внутри произведения вторичного авторского мифа, используя в качестве образца структуру архаического мифа.

- Использование автором мифологического подтекста с целью расширения смысловых возможностей повествования (поиск архаических архетипических основ для сюжетных ситуаций и образов персонажей).

В конце XX века писатели постмодернисты активно обращаются к мифологическому наследию, для которых Античность уже «не идеал культуры, не стиливой эталон, а материал для ассоциативных вариаций современных социокультурных и эстетических проблем» [Николюкин 2004, стб. 637–639].

Изменение мифов, их перекодировка отражает всю философию постмодернизма, «сформировавшего взгляд на культуру как на систему отложившихся в человеческом сознании мифокультурных парадигм и дискурсов» [Рытова, Щипкова 2012, с. 119].

В силу синтетической жанровой природы постмодернистского текста, важную роль в нем играют те элементы, которые усвоены из мифа. Культура постмодернизма пытается вывести человека из повседневности в ситуацию мифа, то есть ставит его на пересечении целого ряда мифов. Архаические мифы служат источником вдохновения и черпания идей и для писателей-фантастов (например, борьба добра и зла в космическом масштабе, фигура спасителя, дорога испытаний, мифологема героя). Более того, фантастическая

литература полна мифологических образов, поскольку она унаследовала от архаического мифа не только его структуру и образный ряд, но и сферу сакрального. Автор, пишущий фантастическое произведение, создающий вторичные миры, нуждается в мифе и использует миф, чтобы сделать эти воображаемые миры доступными и близкими читателю. Истоки фантастики, пишет В.С. Муравьев, – в мифотворческом народно-поэтическом сознании, выразившемся в волшебной сказке и героическом эпосе [Муравьев 2001, стб. 1120].

Обращение к мифологическому наследию является характерной чертой авторской поэтики писателей Г.Л. Олди (псевдоним творческого тандема харьковчан Д. Громова и О. Ладыженского) в структуре своих романов.

Анализируемый роман Г.Л. Олди относится к жанру фэнтези. Предпосылки фэнтези лежат в архаическом мифе и волшебной сказке, в рыцарском романе и средневековом эпосе. Герой фэнтези на своем пути как в физическом, так и сверхъестественном пространстве, открывает для себя мир во всем его единстве и свое место в этом мире. От нравственного выбора героя зависит разрешение извечного конфликта хаоса и космоса.

Своеобразной авторской манерой является ориентация в своих произведениях на миф. «В центре каждого из мифологических романов Олди, – отмечает И. Черный, – находится главная проблема: взаимоотношения людей и богов» [Черный 2004, с. 505]. Авторы в разной степени используют мифологическую составляющую для создания художественной реальности. Даже если в основе их романов не лежит определенный мифологический сюжет или образ, героями произведений, так или иначе, являются носители мифологического мышления. Сами Олди свой индивидуальный стиль называют «мифологическим реализмом», не противореча в этом концепции С.М. Телегина, согласно которой мифореализм показывает «не миф в мире, а мир как миф, не мифологические события в реальном мире, а реальный мир как мифологическое событие» [Телегин 2004].

Роман „Герой должен быть один” (1996 г.) [Олди 2008], выбранный нами в качестве яркого образца мифологизма Олди, представляет собой эпическое полотно о богах и людях, в основе которого лежит переосмысленный соавторами греческий миф о Геракле. Роман носит трагедийный характер, в основе трагедии лежит переосмысление греческой мысли о том, что герой должен быть один. Авторы разрушают эту концепцию, показывая в сюжете своего произведения, что герой не должен и не может быть один. Олди используют миф о Геракле в качестве сюжетной основы своего произведения, при этом мифологический персонаж выступает в роли литературного героя.

В своих произведениях они опираются на миф не только в создании авторского сюжета, системе мотивов, но и в структуре произведения, образывая хронотоп, аналогичный архаическому пониманию времени и пространства. Олди используют миф на структурном уровне, потому что в структурности лежит вся суть мифа, ради которой он существует.

Сохраняя сюжетную схему мифа, авторы наполняют ее новым, общечеловеческим смыслом. Интерпретируя античный миф в соответствии с требованиями поэтики постмодернизма, Олди переосмысливают саму роль героя в мифологическом пространстве, равно как и предпосылки его подвигов – теперь это не следование повелению богов, а движение, направленное наперекор божественной воле, богоборчество и вызов.

Люди и боги участвуют в общей, сложнейшей игре, часто меняясь местами и передавая маски друг другу. Игра, в которой обе стороны действуют не по правилам, вопреки предсказаниям и пророчествам. Боги действуют в своих интересах, пытаются подчинить смертных людей и заставить следовать их божественной воле. При этом человек носит амбивалентный характер: с одной стороны он Божий раб, с другой – приемник Богов.

Личность, которая бросает вызов богам и судьбе, всегда выходит победителем. Именно она способна изменить

мир и чужие судьбы. Человек в романе выступает в роли творца, через потери и испытания в конце пути он станет „богом”: человек – герой – бог.

И.Н. Зайнулина пишет, что «мифологические образы выполняют роль лишь формы, маски, за которой „содержание” меняется порой на противоположное» [Зайнуллина 2004].

Олди в своем творчестве следуют постмодернистским тенденциям иронического переосмысления и снижения образов, в том числе мифологических и архетипических. Боги в романе предельно очеловечены, им не чужды человеческие пороки и слабости. Так, например, гроза олимпийского пантеона Зевс, предстаёт перед нами как неутомимый любовник, ловелас, а страшный бог поземного царства Гадес (Аид), который не знает пощады, выступает в роли мудрого и добродушного дядюшки быстроногого бога Гермеса.

Одним из значимых образов в сюжете романа является бог Гермес, Гермий Психопомп. Гермес – бог торговли, воров и путников. Его средой обитания является человеческий мир, именно он в романе находится ближе всего к близнецам Алкиду и Ификлу, которые представляют собой единый образ Геракла. «– Я действительно плохой бог, – медленно проговорил наконец Гермий, глядя в лицо Хирону и на сей раз не отводя глаз. – Просто... просто я слишком привязался к этим мальчишкам! Частица меня уже вложена в них – и мне жалко эту частицу, Хирон, потому что это тоже „я”» [Олди 2008, с. 136].

Гермий показан в романе как грустный бог, который пытается понять глубину человеческой сущности, а также он единственное божество, которое способно трезво мыслить среди своих божественных родственников. Гермес не может полностью понять человеческую психологию, т. к. он бог и, чтобы понять человека ему необходимо стать им.

Центральной фигурой, которая располагается в сердце повествования, оказывается юный Алкид (изначальное имя Геракла), на котором сошлись интересы Олимпийского пан-

теона и так называемых Павших, свергнутых в Тартар титанов, чьё время давно закончилось. «Не ведая, что творит, невинный и смертоносный, взбесившийся зверь, несчастный мальчишка, Безымянный Герой; дверь, в которую стучатся все – Тартар, Олимп, Зевс, Амфитрион, Гермий, Эврит, боги, люди, нелюди...» [Олди 2008, с. 124].

В романе Олди „Герой должен быть один” Геракл является собирательным образом, он показан с помощью слияния двух самостоятельных личностей – близнецов Алкида и Ификла, а также значительную роль в становлении героической природы Геракла играет фигура Амфитриона, потомственного воина.

Гераклу в романе, помимо сражения с хтоническими чудовищами, предстоит самый трудный из подвигов: победить самого себя, преодолеть угнездившееся в его душе безумие. И здесь даже всемогущие боги не могут, да и не очень-то стремятся помочь ему в этом, поскольку герой нужен богам лишь как оружие в предстоящей апокалиптической битве с гигантами, неуязвимыми для Олимпийцев, но уязвимыми для смертного. «И поклялись собравшиеся на Олимпе боги чёрным Стиксом, что будут лишь зрителями в войне смертных» [Олди 2008, с. 237].

Здесь мы наблюдаем характерный признак отражения мифа в фантастической литературе – соотнесение жизненного пути одного, достаточно индивидуализированного, героя с судьбой всего человечества и, шире, одухотворенного мироздания в целом. От нравственного выбора героя, (Геракла в данном контексте), оценки им собственного предназначения зависит гармония одухотворенной вселенной и разрешение вечного конфликта хаоса и космоса. Трагедия человека в таких произведениях, ориентированных на миф, зачастую выражается именно в конфликте с божеством, приобретающем глобальный, практически вселенский, характер. От того, сможет ли Геракл обрести внутреннюю гармонию, одолеть демонов своей души, зависит исход битвы богов и героев с хтоническими чудовищами.

Олдиевский Геракл – это трагический герой эпического повествования, чей жизненный путь показан посредством взаимоотношений бога и человека. Для Олди Геракл в первую очередь человек, а потом уже бесстрашный и славный воин, и герой. Он живая и страдающая натура, которая постоянно стоит перед проблемой выбора, и именно от его выбора зависит судьба всего человечества. Обстоятельства, в которые помещен герой, вынуждают его измениться, и тем самым изменить мир вокруг себя.

Мифологический, архетипический герой-созидатель занимает в творчестве Г.Л. Олди центральное место, поскольку лейтмотивом их романов является идея о том, что развитие жизни на земле и возникновение цивилизации происходит в постоянной борьбе с наступающей на наш мир некросферой – «бездной голодных глаз». Независимо от своего социального статуса и даже от биологического происхождения, все без исключения их персонажи творят – или, по меньшей мере, кардинально изменяют мир.

Роман Олди „Герой должен быть один” – это гимн человеку, прославляющий человеческую душу, показывающий сложность и многогранность человеческой природы. Утверждая общечеловеческие ценности, он, тем самым подтверждает гуманистический пафос, состоящий в том, что жизнь есть движение.

Библиография

Олди Г.Л., *Герой должен быть один*. Москва 2008.

Зайнуллина И.Н. *Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань 2004.

Кривонос В. Ш. *Миф в литературе*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* Н.Д. Тамарченко (ред.). Москва 2008.

Муравьев В.С., *Фантастика*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001.

Николюкин А.Н., *Неоклассицизм* [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001.

Рытова Т.А., Щипкова Е.А., *Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX начала – XXI в.* „Вестник Томского государственного университета”, Серия „Филология”, 2012, № 4 (20).

Телегин С.М., *Словарь мифологических терминов.* Москва 2004.

Черный И., *Ожидание на перекрестке (Очерк творчества Г.Л. Олди)*, [в:] Олди Г.Л., *Песни Петера Съядека.* Москва 2004.

**THE PECULIARITIES OF MYTHOLOGISM
IN THE NOVEL OF H. L. OLDIE «THE HERO MUST BE ALONE»**

The article deals with the peculiarities of archaic myth transformation in the structure of the novel by H. L. Oldie “The Hero must be Alone”, published in 1996. Particular emphasis was placed on the role and functions of myth in the narrative.

Key words: myth, myth interpretation, structure of myth, mythologism, H. L. Oldie.

Лихачева Светлана Борисовна

Московский государственный лингвистический университет
(Россия, Москва)

„ЯЗЫК ПОЭЗИИ” А.О. БАРФИЛДА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА МИФОТВОРЧЕСТВО ДЖ. Р.Р. ТОЛКИНА

А.О. Барфилд, британский философ и писатель, входил в неофициальный литературный клуб „Инклинги” наряду с Дж. Р.Р. Толкином и К.С. Льюисом. Цель статьи – определить, как теории Барфилда о природе языка и мифа повлияли на представления Толкина о языке и о сути мифотворчества. В концептуальной работе „Язык поэзии” О. Барфилд формулирует теорию древнего семантического единства: в первичной картине мира каждое слово заключало в себе целую совокупность значений – то, что сегодня мы понимаем как множественность отдельных концептов и понятий, для обозначения которых используем разные слова. Чем дальше мы углубляемся в «метафорический период», тем более метафоричным становится язык. В легендарии Толкина представлен «метафорический период» далекого прошлого, где реальность перетекает в миф. Именно поэтому концепты Барфилда (древнее семантическое единство, эстетическое воображение, метафорический период) оказываются удобным инструментом для создания авторской мифологии. Влияние идей Барфилда отчетливо прослеживается в программном эссе Толкина „О волшебных сказках” и в поэме „Мифопея”, а также в искусственных языках, составляющих основу толкиновского мира.

Ключевые слова: язык; миф; мифотворчество; метафора; значение.

Артур Оуэн Барфилд (1898–1997), британский философ, антропософ, писатель, литературный критик и поэт, входил в неформальный дискуссионный клуб „Инклинги”, существовавший в Оксфорде в 1930х–1949 годах. Сегодня „Инклинги” известны в первую очередь благодаря двум самым прославленным участникам клуба: Дж. Р.Р. Толкину, создателю многоплановой авторской мифологии, автору одного из самых знаковых произведений XX века, эпопеи „Властелин Колец”, и К.С. Льюису, автору серии сказок о Нар-

нии и ряда фантастических романов, литературоведу и богослову, влиятельному апологету христианства. Но, помимо Толкина и Льюиса, в группу входило около 20 человек – по большей части представители оксфордских академических кругов, близкие к литературе: как писал один из участников, Уоррен Льюис, «„Инклинги” не являлись ни клубом, ни литературным обществом, хотя по сути напоминали и то, и другое. Не было ни устава, ни должностных лиц, ни повесток дня, ни формальных выборов». „Инклинги” собирались по четвергам на квартире К.С. Льюиса в Модлин-колледже и по вторникам – в одном из оксфордских пабов, чаще – в „Орле и младенце”, поговорить и поспорить о литературе, обсудить рукописи друг друга, и в этих дискуссиях, по сути дела, закладывали основы литературы фэнтези, напрямую или подспудно влияя друг на друга. Оуэн Барфилд, «первый и последний инклинг», известен куда меньше Толкина и Льюиса, несмотря на его значительное писательское наследие: он – автор двух десятков книг (в том числе сказки „Серебряная труба”), а также эссе и статей, – работ по философии и филологии, в том числе об эволюции сознания и языка. Сегодня трудами Барфилда интересуются главным образом приверженцы антропософии, академические ученые и поклонники творчества К.С. Льюиса, близкого друга Барфилда (недаром первую из сказок Нарнии, „Лев, колдунья, и платяной шкаф” Льюис посвятил дочери Барфилда Люси, а ему самому – свой грандиозный литературоведческий труд „Аллегория любви”). Но влияние Барфилда распространялось не только на Льюиса. Теории Барфилда о природе языка и мифа, сформулированные, в частности, в книге „Язык поэзии” (*Poetic Diction*), существенно повлияли на представления Толкина о языке и о сути мифотворчества.

Книга „Язык поэзии” была начата Барфилдом в 1922 году, первоначально – как дипломная работа на соискание степени бакалавра литературы, в рамках которой он рассматривал историю слова *'ruin'* и изменения его значе-

ния. К 1928 году дипломная работа стала главой под названием „Создание значения” в более объемном исследовании: фокус сместился с изменения значений отдельно взятого слова к вопросу о смысле/значении слов как таковых и о взаимосвязи восприятия и слова, слова и понятия. По словам Барфилда, его книга, с подзаголовком „Исследование значения слов” (*A Study in Meaning*), стала попыткой рационализировать эти наблюдения в терминах разных теорий о языке, сознании и литературе. То есть работа явилась «не просто теорией поэтического языка, но теорией поэзии, и не просто теорией поэзии, но теорией познания» [Barfield 1973, p. 14].

Происхождение языка, взаимосвязь языка и сознания – эти темы интересовали и Толкина: теорией и практикой языка Толкин занимался всю жизнь, как профессиональный лингвист и филолог и как автор вторичной реальности, в которой языки играют ключевую роль. Авторская мифология и авторский эпос Толкина вторичны по отношению к придуманным языкам, как подтверждал он сам в письме в издательство „Хоутон-Мифлин”: его труд «представляет собою единое целое и вдохновлен в основе своей лингвистикой» [Толкин 2004, с. 249]. В том же письме Толкин признается: «Скорее “истории” сочинялись для того, чтобы создать мир для языков, нежели наоборот. В моем случае сперва возникает имя, а затем уж – история. Я бы вообще предпочел писать на эльфийском».

В первой же главе своей книги („Определение и примеры”) Барфилд вводит понятие «эстетического воображения»: «когда слова подобраны и организованы так, что значение их либо пробуждает, либо самоочевидно предполагает пробудить эстетическое воображение, результат можно описать как “поэтический язык”» [Barfield 1973, p. 41]. А «эстетическое воображение» (*aesthetic imagination*), в свою очередь, описывается как некое переживание, порождаемое словом однократно либо повторно – «воспринимаемое изменение сознания», где под сознанием подразумевается «все мое восприятие окружающего мира в данный момент, в том числе и мои собственные чувства» [Barfield 1973, p. 48]; то

есть, в результате правильно подобранных слов/слова происходит переход с одного плана сознания на другой. Первый из примеров, приводимых Барфилдом – фраза на пиджин-инглиш: «*Thlee-piecee bamboo, two-piecee puff-puff, walk-along inside, no-can-see*» («Три-бамбука, два-“пуф-пуф”, проход-внутри, ничего-не-видать»): имеется в виду трехмачтовый винтовой пароход с двумя трубами) [Barfield 1973, p. 43]. Мы видим, как нужный выбор слов приводит в действие прием остранения: предмет описывается непривычным, странным способом с целью вывести его «из автоматизма восприятия» [Шкловский 1929, с. 13]. При остранении предмет не назван своим именем, но описывается как будто в первый раз увиденный: в данном случае, мы словно впервые видим пароход глазами островитянина Южного моря. Барфилд говорит о том, что благодаря особым образом подобранным словам, «я сбрасываю западную цивилизацию как старую одежду и воспринимаю пароход в новом и странном свете» [Barfield 1973, p. 49], то есть читатель примеряет на себя иной тип сознания. Сходным образом Толкин описывает, как его собственный многоплановый авторский мир родился из переживания, порожденного словом. Встретив в древнеанглийском гимне Кюневульфа имя «Эарендель», Толкин «ощутил странный трепет»: как писал он сам, «будто что-то шевельнулось во мне, пробуждаясь от сна. За этими словами стояло нечто далекое, удивительное и прекрасное, и нужно было только уловить это нечто, куда более древнее, чем древние англосаксы» [Карпендер 2002, с. 106]. В письме к мистеру Рангу Толкин снова описывает этот уникальный опыт: «Я был поражен исключительной красотой этого слова (или имени), всецело соответствующего обычному стилю англосаксонского – но благозвучного до необычайной степени в этом приятном для слуха, но не “усладительном” языке. Кроме того, его форма явственно наводит на мысль о том, что по происхождению это имя собственное, а не нарицательное. <...> На мой взгляд, из словоупотребления в а.-с. явственно следует, что это была звезда, предвещающая рас-

свет <...>: та, которую мы сегодня называем “Венерой”: утренняя звезда, что ярко сияет на рассвете, перед тем, как встает солнце. Так, во всяком случае, я это воспринял. Еще до 1914 г. я написал “стихотворение” об Эаренделе, который вывел свой корабль, точно яркую искру, из гаваней Солнца. Я включил его в свою мифологию – в пределах которой он стал главным действующим лицом – как мореход и, в итоге, как звезда-знамение, знак надежды людям. <...> Но имя нельзя так вот просто взять да и использовать: его необходимо было приспособить к эльфийской лингвистической ситуации, в то же время, как для данного персонажа отводилось место в легенде». [Толкин 2004, с. 436]. Мы видим, как отдельно взятое слово и поэтическая строка, в которую слово помещено, порождает «воспринимаемое изменение сознания» и приводит в действие механизмы мифотворчества. Возможно, здесь преждевременно говорить о влиянии; скорее речь идет о том, что и Толкин, и Барфилд настроены на общую волну, одинаково откликаются на значения и смыслы слов.

Вслед за П.Б. Шелли, Барфилд говорит о «метафорическом языке», о языке метафор как о способе выявить прежде непонятые и незамеченные связи между явлениями. «Творит не человек, но боги – или, в психологических терминах, его “подсознательное”. А вместе с развитием сознания, «данное» поэтическое значение все больше убывает, а поэтическая индивидуальность постепенно заявляет о себе. Вместо простого, данного значения мы обретаем *метафору*, истинное творение индивида, хотя настолько, насколько она правдива, она лишь воспроизводит и фиксирует как *мысль* одну из тех вечных данностей, что, возможно, уже была явлена в восприятии» [Barfield 1973, p. 103]. А это приводит нас к взаимосвязанности языка и мифа.

Барфилд и Толкин разделяли интерес к истории языка и к истории мифологии. Согласно теории Барфилда, миф, язык и человеческое восприятие мира неразрывно связаны между собою – как взаимосвязаны слово, значение и воспринимаемое явление. В словах миф находит выражение, слова

воплощают в себе мифологические концепции и мифологическое мировоззрение. Оспаривая концепцию филолога М. Мюллера о «болезни языка»¹, Барфилд формулирует теорию *древнего семантического единства*, согласно которой в ранней, первичной картине мира каждое слово заключало в себе целую совокупность значений, воплощающих в себе то, что сейчас мы понимаем как множественность отдельных концептов и понятий, и для обозначения которых используем разные слова. Сегодня мы проводим различие между буквальным и метафорическим использованием слова, отделяем абстрактное от конкретного, то есть отделяем качества и свойства от одного предмета и переносим их на другой. Барфилд утверждает, что это – позднее достижение в истории языка. Изначально человек ощущал вселенную как единое целое и себя – частью этого целого; но это ощущение давно ушло в прошлое. Ныне же мы воспринимаем вселенную как нечто фрагментарное, детальное, раздробленное на части и полностью отделенное от нас. Наше сознание и язык, в котором оно находит выражение, тоже раздроблены. По мере того, как человечество все больше осознает свою обособленность от окружающих явлений, и явлений – друг от друга, «дробится» восприятие, а вместе с ним и его словарь. Это «дробление» словаря приводит к дальнейшей фрагментации восприятия; «раздробленные» объекты восприятия ведут к появлению новых слов, и так до бесконечности. Барфилд утверждает, что изначально существовали некие протозначения, включавшие в себя весь спектр современных

¹ Согласно М. Мюллеру, древний человек выражал отвлеченные понятия через конкретные признаки; за каждым явлением закреплялось много названий: изначально одним словом назывались золото и солнце, поскольку оба сияют, одинаково звались луч и рука, отсюда рождался эпитет солнца – «златорукое». [Müller 1909, p. 94]. Но источники словотворчества забывались, первоначальная связь понятий терялась из виду, – и метафорическое уподобление приобретало значение действительного факта, а потом вокруг того или иного выражения возникал шлейф фантастических сказаний. То есть мифы – это следствие забывчивости человека, «болезнь языка».

значений слова и ныне утраченные. И чем дальше мы углубляемся в прошлое, в «удивительный метафорический период», тем более «поэтическим» (метафоричным) становится язык. Для примера, если обратиться к древнеанглийскому периоду и древнеанглийскому языку, входящему в сферу профессиональных интересов Толкина, мы обнаружим слово *sīþ* 'путь', что в древнеанглийских элегиях объединяет в себе целый комплекс значений, прямых и переносных: это и путь как преодоление расстояния в прямом смысле, это и путь как опыт, испытание; это и жизненный путь; это и путь как уход из жизни, то есть смерть; это и путь как судьба. В начале начал само понятие «переносных значений» не существует: у истоков языка различие между буквальным и метафорическим значением отсутствует.

Именно эта теория, как Толкин признавался Льюису, «изменила все его мировоззрение» и вовремя помешала ему сказать в лекции нечто такое, чего говорить не следовало [Carpenter 1997, p. 42]. Принять эту теорию означало посмотреть на слова под совершенно иным, новым углом, увидеть в словах не просто составные элементы языка, но фрагменты Логоса, неотъемлемые элементы нашей взаимосвязи с окружающим миром. Этим новым способом взглянуть на слова Толкин не раз воспользуется и в научных работах. Так, в статье „*Sigelwara Land*“, написанной спустя шесть лет после прочтения «Языка поэзии», Толкин, восстанавливая этимологию слова, вынесенного в заглавие (*Sigelwaran / Sigelhearwan*) и употребляющегося в древнеанглийских текстах для обозначения эфиопов, пытается проникнуть в сознание и воображение носителей языка – тех, кто когда-то это слово употреблял, – и расшифровать отдельные элементы, исходя из комплекса заключенных в них значений (*sigel* как 'солнце', и 'драгоценность', и 'глаза' как 'солнце лба' + *hearwa*, восходящее к готскому *hauri* 'уголь', древнеисландскому *hyr-r* 'огонь'). В результате такого подхода складывается мифологический образ, естественно вписывающийся в мировосприятие англосаксов: «Если эта гипотеза заслуживает

рассмотрения, то в качестве предков *Silhearwan* с раскаленными докрасна глазами, из которых искры сыплются, с лицами черными, как сажа, мы видим скорее сынов Муспелля, чем сынов Хама» [Толкин 2010, с. 332].

Возвращаясь к началу начал и к целостному восприятию мира, Барфилд вводит понятие «метафорического периода» (*‘metaphorical period’*), продуктом которого и являются мифы: именно в бесконечно удаленный от нас «метафорический период» значения слов наполнялись мифологическим содержанием. «По мере того, как мы возвращаемся вспять, язык становится все более и более живописным, вплоть до поры своего младенчества, когда он – сама поэзия» [Barfield 1973, с. 92]. Согласно Барфилду, слова – это обретшие внешнее выражение мифы, воплощение мифологических представлений и мифического мировоззрения в целом. Эту же мысль Толкин развивает в своем программном эссе „О волшебных сказках” (лекция под тем же названием была прочитана под эгидой фонда Эндрю Лэнга в шотландском университете Сент-Эндрюз в 1939 году, и впоследствии печаталась в составе нескольких сборников в виде статьи). Эссе стало своего рода развернутой формулировкой сути и задач художественного творчества в понимании автора. Толкин пишет о природе фантазии, о способности языка создавать фантастический/ вымышленный мир, о том, как слово может менять восприятие, стимулируя воображение (в том же смысле, что заключал в себе термин «эстетическое воображение» у Барфилда – как «воспринимаемое изменение сознания»). В волшебных историях Толкин «впервые распознал могущество слов и открыл для себя чудесную суть таких вещей, как камень, древесина и железо; дерево и трава; дом и огонь; хлеб и вино» [Толкин 2008, с. 200]. Толкин пишет о словах как о «части речи в грамматике мифа»: благодаря словам человек творит настоящую магию, становясь со-творцом Творца материального мира: «Если мы сможем взять зелень – у травы, синеву – у небес, и алый цвет – у крови, мы уже обладаем могуществом чародея – на одном из планов; и в нас пробуждается желание использовать это

могущество не только в воображении, но и во внешнем мире» [Толкин 2008, с. 167]. И в этом Толкин снова вторит Барфилду, утверждавшему, что через поэтическое творчество «человек становится истинным творцом, творцом самого значения слов» [Barfield 1973, p. 107]. Влияние идей Барфилда ощущается и в концептуальном стихотворении Толкина „Мифопея”, написанном после разговора с К.С. Льюисом и Х. Дайсоном 19 сентября 1931 года в Модлин-колледже в защиту авторского мифотворчества. Современный человек видит дерево и называет его деревом, не ощущая, что за словом стоит нечто большее, чем просто буквальное значение:

You look at trees and label them just so,
(for trees are `trees', and growing is `to grow');
you walk the earth and tread with solemn pace
one of the many minor globes of Space:
a star's a star, some matter in a ball
compelled to courses mathematical...

[Tolkien 1988].

[«Ты смотришь на деревья и называешь их именно так, /потому что деревья – это «деревья», а рост означает «расти»;/ ты ходишь по земле и ступаешь торжественным шагом/ по одной из многих меньших сфер Космоса; звезда это звезда, заключенная в шаре материя, /вынужденная двигаться математическим курсом...». Перевод мой – С.Л.]

Истинную суть предметов и явлений человек прозревает сквозь призму мифа – восстанавливая тем самым свое единение с вселенной и ощущение мира как единого целого, что, в свою очередь, приводит к авторскому мифотворчеству и со-творению:

He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst
to flame like flowers beneath an ancient song,
whose very echo after-music long

has since pursued. There is no firmament,
only a void, unless a jewelled tent
myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have
birth.

[Тот не видит звезд, кто не видит их сперва/ как сделанные из живого серебра, что внезапно вспыхивает/ пламенем, точно цветы под звуки древней песни,/ самое эхо которой издавна звучит вослед музыке./ Не существует тверди, / но лишь пустота, если это не искрящийся драгоценностями полог,/ сотканный из мифа и изукрашенный эльфами; не существует земли,/ иной, нежели лоно матери, откуда мы все родились». Перевод мой –С.Л.]

Именно такой подход к словам Толкин демонстрирует не только в теории, но и на практике – при сотворении собственной мифологии, наглядно иллюстрируя теорию древнего семантического единства и сам процесс развития и фрагментации/дробления сознания и языка, сформулированные и описанные Барфилдом. К созданию собственной мифологии Толкин приступил в 1917 году, но продолжалась работа на протяжении всей его жизни, и языки – эльфийские, людские, гномьи, – Толкин использовал как основной инструмент и как важный компонент созидания вторичного мира. Теория древнего семантического единства оказывается здесь тем более уместна, что, проследивая историю собственного вторичного мира, автор имеет возможность обратиться к началу начал – к моменту творения мира как такового, к тому самому удивительному «метафорическому периоду», когда язык и сознание еще не были раздроблены и в первичной картине мира слово заключало в себе целую совокупность значений.

История Арды начинается с „Айнулиндалэ”, Песни Творения, – мир рождается в песни, и Айнур, ангелоподобные существа высшего порядка «облеклись в земные одежды,

и сошли в Арду, и воцарились там» [Толкин 2015, с. 42], чтобы обустроить его для людей и эльфов. Любопытно проследить, какие имена Валар, стихии мира, получают в Арде. Иллюстрируя свою теорию древнего семантического единства, Барфилд в качестве примера приводит греческое слово *pneuma* и латинское слово *spiritus*: оба они изначально обозначали концепцию, включающую в себя такие понятия, как «ветер», «дыхание» и «дух». Все три воспринимались как единое явление, и слово обладало древним, единым, неделимым значением, а в ходе эволюции и дробления сознания древнее значение распалось на три отдельных, для которых, в свою очередь нашлись отдельные слова. Этот пример, – на него, пожалуй, ссылаются наиболее часто при объяснении теории Барфилда, – наглядно проиллюстрирован именем могущественнейшего из Валар, Манвэ Сулимо, прозванного Владыкой Дыхания Арды. Если мы обратимся к „Этимологиям” (составленному Толкином этимологическому словарю, существенно расширяющему лексический запас эльфийских языков, в том числе и малоизученных), мы увидим, что имя *Manwë*, самого могущественного из Валар, восходит к основе MANAD-. От нее образованы также квенийские слова *tanna* благословенный и *mānu* [<< *māno*] отлетевший дух; причем в первоначальной версии этой словарной статьи приводилась также форма MAN- ‘святой’ [>> ‘святой’ дух]. *A Súlimo* восходит к основе THŪ– дуть (в квенья *súya*– ‘дышать’; *súle* ‘дыхание’). Манвэ Сулимо – стихия воздуха и ветра; он прозван Владыкой Дыхания Арды. Создается впечатление, что Толкин напрямую заимствовал из работы Барфилда пример слова *pneuma* как концепцию, вобравшую в себя неделимую триаду понятий (ветер, дыхание, дух) – и напрямую перенес ее на старшего из Валар: имя «Манвэ Сулимо» и сам персонаж представляет собою единство этих трех понятий, он сам – неделимая стихия, подразумевающая и ветер, и дух (в том числе дух, осененный святостью), и дыхание мира.

Имена любого из Валар представляют собою наглядный пример древнего семантического единства, ведь они сами – одновременно и материя мира, и ее свойства: имя Ульмо, владыки вод, вписано в словарную статью: «ULU- лить(ся), течь. Кв. *ulya*– лить(ся) (неперех. прош. *ulle*, перех. *ulyane*); *ulunde* наводнять; *úlea* разливание, наводнение, течение. **Ulumō* – вала, владыка всех вод: кв. *Ulmo*; нолд. *Ulu*» [Толкин 2016, с. 396]. То есть Ульмо – это и имя конкретного персонажа-стихии, и понятие «разливание, течение», и понятие «вода как то, что льется». Имя Вайрэ, Ткачихи, – «все, что когда-либо случилось во Времени вплетает она в свои тканые гобелены» [Толкин 2015, с. 45], – вписано в словарную статью: «WEY- виться, наматывать, плести, ткать. <...> Ср. *Vaire* (**weirē*) ‘Ткачиха’, имя богини судьбы, супруги Мандоса: нолд. *Gwîr*. Нолд. *gwî* сеть, ткань» [Толкин 2016, с. 398]. И опять мы видим, как одна основа представляет собою неразложимую концепцию, включающую целый ряд понятий: «плетение, ткачество», «сеть, ткань» и – «ткань судьбы».

На заре истории мира Вала Оромэ назвал эльфов, когда впервые их увидел, «звездным народом»; так появился этноним «эльдар». В издании „Сильмариллиона“, в списке элементов эльфийских языков в именах и названиях, слова *êl*, *elen* расшифровываются как ‘звезда’, и при этом уточняется, что, «согласно эльфийскому преданию, *ele* было простейшим восклицанием ‘смотрите!’, – так воскликнули эльфы, впервые увидев звезды» [Толкин 2015, с. 430]. И снова мы видим единую и неделимую концепцию, включающую в себя и способ восприятия мира (смотреть), и фрагмент воспринимаемого мира (звезды), и народ, способный воспринимать мир именно так. Позже, когда значения начинают дробиться, эльдар как обозначение всего народа эльфов, становится обозначением для отдельной разновидности (те, кто последовал за Оромэ). До сих пор речь шла об эльфийских языках, но любопытно, что специально оговаривается: у стихий мира, Валар, был и свой язык. Когда Валар пришли в Арду и стали Воплощёнными, они рано или поздно должны были придумать себе звуковой язык, хотя он и не был им необходим: ведь создание

языка является неременным свойством всех Воплощённых. Язык Валар был непохож ни на какие другие языки Арды, и менее всего на эльфийские. Эльфийский мудрец Румиль отмечал, что слова валарина подобны блеску мечей, шелесту листьев на сильном ветру или камнепаду в горах. Валарин по определению язык еще более древний, чем эльфийские; можно предположить, что он еще более «семантически един», однако про него практически ничего не известно.

В легодариуме Дж. Р.Р. Толкина (и авторских мифологиях в целом) традиционно представлен «удивительный метафорический период» далекого прошлого, где реальность перетекает в миф. Именно поэтому концепты Барфилда (древнее семантическое единство, эстетическое воображение, метафорический период) так успешно накладываются на мифопоэтические построения Толкина. Их влияние отчетливо прослеживается в рассуждениях о сути «вторичного творчества» в эссе „О волшебных сказках” (о том, как слова меняют восприятие мира и сознание как таковое: «когда откован был Грам, в мир явилось холодное железо; через создание Пегаса были возвеличены кони; в Древах Солнца и Луны покрыли себя славой корень и ствол, цветок и плод» [Толкин 2008, с. 200]) и в поэме „Мифопея”. А главным инструментом со-творения мира, равно как и важнейшей составляющей вторичного мифического мира становится язык, на стадии «метафорического периода» существования этого мира использованный так и функционирующий так, как описал О. Барфилд в „Языке поэзии”.

Библиография

- Barfield O., *Poetic Diction A Study in Meaning*. Middletown 1973.
Carpenter H., *The Inklings*. London 1997.
Flieger V., *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*. Kent 2002.
Müller, F. Max, *Lectures on the science of language*. London, 1862.
Müller, F. Max, *Comparative Mythology: An essay*. London 1909.
Tolkien J.R.R., *Tree and Leaf*. London 1988.
Барфилд О., *Серебряная труба*. Москва 2015.
Карпентер Х., *Джон Р.Р. Толкин. Биография*. Москва 2002.

- Толкин Дж. Р.Р., *О волшебных сказках*, [в:] Дж. Р.Р. Толкин, *Чудовища и критики*. Москва 2008.
- Толкин Дж. Р.Р. *Письма*. Москва 2004.
- Толкин Дж. Р.Р. *Sigelwara Land*, [в:] Дж. Р.Р. Толкин, „Чосер как филолог” и другие статьи. Москва 2010.
- Толкин Дж. Р.Р., *Сильмариллион*. Москва 2015.
- Толкин Дж. Р.Р. *Этимологии*, [в:] Дж. Р.Р. Толкин, „Утраченный путь” и другие произведения. Москва 2016.
- Шкловский В. *О теории прозы*. Москва 1929.

**POETIC DICTION BY A.O. BARFIELD AND ITS IMPACT ON
J.R.R.TOLKIEN'S CREATIVE MYTHOLOGY**

A.O. Barfield was a British philosopher and author, a member of the Inklings, alongside with J.R.R.Tolkien. The article aims to reveal the impact of Barfield's theories about the nature of language and myth on Tolkien's linguistic and mythopoeic concepts. In Poetic Diction O. Barfield enunciates the theory of ancient semantic unity: words originally had a unified concrete and undivided meaning, which in the course of the evolution of consciousness split into a multitude of separate conceptions for which separate words were found. The language grows more metaphorical with every step into the "metaphorical period", where history merges with myth – the period, present in Tolkien's legendarium. Therefore Barfield's concepts ('ancient semantic unity', 'aesthetic imagination', 'metaphorical period') provide a convenient apparatus for creative mythology. The impact of Barfield's ideas could be perceived in Tolkien's flagship essay On Fairy Stories and his poem Mythopoeia, as well as in the creative languages that infuse Tolkien's world.

Key words: language, myth, mythopoeia, metaphor, meaning.



II РАЗДЕЛ

Фантастическое
как категория поэтики



Агапитова Екатерина Константиновна

Петрозаводский государственный университет
(Россия, Петрозаводск)

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ

Рассматривается вопрос о теоретическом обосновании понятия „фантастический мир” и о возможности выделить его как отдельную категорию поэтики, особенности которой хорошо осознают как читатели, так и авторы фантастических произведений. При этом фантастический мир образуется путем слияния особенностей поэтики мифа и волшебной сказки, при котором от сказки заимствуется структура, а от мифа – сущность чудесного.

Ключевые слова: фантастический мир; поэтика; волшебная сказка; фэнтези; Иван Ефремов.

Что такое „фантастический мир”? Какое значение вкладываем мы в это определение и имеем ли право выделять его как отдельную категорию исторической поэтики? Почему вообще мы говорим о мире применительно к литературному произведению? Этими вопросами исследователи задаются уже много лет, и есть довольно много специальных исследований, посвященных этой тематике. Правда, далеко не все исследователи хотят разбирать теоретическую подоплеку термина, ограничиваясь констатацией факта: «своеобразие НФ как вида литературы объясняется тем, что фантастические произведения изображают альтернативные миры» [Ковалик 1988, с. 121]; другие же предпочитают просто обозначить проблему: «Каждый писатель создает свой мир, это общеизвестно» [Гусарова 2001, с. 230]. Но мы постараемся все-таки проследить истоки формирования этого утверждения.

По всей видимости, впервые в русской традиции слово „мир” применительно к художественной литературе употребил В.Г. Белинский: «Творческая деятельность поэта представляет собою <...> особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего

приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уже судили о них» [Белинский 1981, с. 254]. Собственно, мы можем считать это определение самым общим и универсальным – все последующие ученые только вносили коррективы в это высказывание.

Однако именно как поэтическая категория „мир” („художественный мир”, „авторский мир”, „поэтический мир”, „поэтическая реальность”, „внутренний мир”, „эстетический объект”, „картина мира”, „возможный мир”, „альтернативный мир” и некоторые другие синонимические категории) вошел в обиход в российском литературоведении, по все видимости, в конце 60-х годов XX в., когда фактически одновременно увидели свет книга В.Ф. Асмуса „Вопросы теории и истории эстетики” [Асмус 1968] и статья Д.С. Лихачева „Внутренний мир художественного произведения” [Лихачев 1968]. И если В.Ф. Асмус всего лишь отмечал реальность изображаемого писателем, то Д.С. Лихачев не только сказал о художнике, что «создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть» [Лихачев 1968, с. 78], но и подробно остановился на характерных чертах изображения мира. В частности, он отстаивал мнение, что особенности пространства, времени, психологии, этики в литературном произведении надо изучать не по отдельности, а в рамках целостной, внутренне замкнутой и обладающей собственными закономерностями, системы, которую и представляет созданный автором художественный мир [Лихачев 1968, с. 76–79]. Собственно, как можно заметить, мы имеем дело с более развернутым пониманием тезиса В.Г. Белинского. Для нас в исследовании Д.С. Лихачева наиболее важны несколько пунктов: 1) художественное произведение создает свой собственный мир, 2) в этом мире действуют свои собственные законы, не всегда соответствующие законам мира реального, 3) эти законы проявляются в пространстве, времени, этике и психологии. На это мы и будем в дальнейшем опираться, обращая внимание на то, что для создания мира важно и каждое отдельное произведение автора, и все его творчество в целом.

При этом признаки и свойства миров, созданных художником, могут быть разнообразны, и «характерно лишь, что изображается мир (предметы, пространство, существа), **отличный** от знакомого нам мира» [Лекомцев 1979, с. 138] (выделено мною – Е. А.). Эти отличия мира художественного от мира реального заметны даже в произведениях писателей реалистического направления, в фантастике же они достигают своего максимума, что приводит к жесткому разграничению этих миров. Недаром, одним из первых опытов моделирования отдельного мира считают знаменитый роман Д. Дефо „Робинзон Крузо” [Грешных 2011, с. 70]: именно остров позволил поместить героя в его собственный мир, только гипотетически и эйдетически (через память и мечты Робинзона) связанный с реальным. А от „приключений” до фантастики – всего один шаг (или даже меньше), что вплотную подводит нас к интересующему жанру. Фантастический мир, как пишет Е.М. Неёлов, – это «мир осознанного вымысла, то есть вымысла „невозможного” с точки зрения реальной действительности» [Неёлов 1992, с. 58], этим он и отличается от других типов художественных миров. Для нас две статьи Е.М. Неёлова с общим названием „Фантастический мир как категория исторической поэтики” имеют особое значение, поскольку в них он обосновал категорию „фантастического мира” как особую разновидность мира „художественного” [Неёлов 1990] и выделил основное свойство такого мира – его закрытость [Неёлов 1992] и отделенность его от мира обычного.

Таким образом, фантастический мир – это совершенно отдельный тип художественного мира со своими особенными законами (еще раз вспомним высказывание В.Г. Белинского, с которого мы начинали нашу работу), и создание этого мира является, по сути, внутренней целью автора произведения, поскольку именно образ фантастического мира является самым ценным в фантастическом произведении. Как писатель-реалист пишет, чтобы продемонстрировать читателю определенный тип героя, так и писатель-фантаст жаждет продемонстрировать своего героя – мир в целом, ведь

как сказал Е.М. Неёлов: «В сказке и фантастике **мир есть герой и герой есть мир**» (выделено авт.) [Неёлов 1992, с. 63].

Абсолютное большинство фантастических миров строятся на фольклорно-мифологической основе, что вполне естественно, если обратиться к их истории. Древние мифологические эпосы сейчас воспринимаются нами как первая попытка построить альтернативный мир со своими законами и четко обозначенной структурой. Хотя сам Гомер, скорее всего, предполагал, что его творчество описывает действительно происходившие события, сейчас мы рассматриваем его поэмы как безусловно фантастико-мифологические, и современная фантастическая литература заимствует не только идеи, но и стиль его знаменитых произведений. Поэтому весь богатейший запас мировой мифологии к услугам писателя-фантаста, пожелавшего создать „вторичный” мир. Это хорошо видно на примере творчества классиков фантастического жанра. В частности, в основе эпоса Дж. Р.Р. Толкина лежат сказания „Старшей” и „Младшей Эдды”, а также „Калевала”, а в основе „Хроник Амбера” Р. Желязны – легенды Артуровского цикла, в то время как основой романа „Герой должен быть один” Г.Л. Олди служат мифы и легенды Древней Греции, а их же „Черный Баламут” построен на материале „Махабхараты”, другим же примером использования древнеиндийской философии можно считать „Князя Света” Р. Желязны. Так же древнеегипетская, славянская и прочие мифологические традиции получили вторую жизнь под пером писателей-фантастов. Например, на материале древнеегипетских мифов основаны „Порождения Света, порождения Тьмы” Р. Желязны, на мифологии индейцев – „Глаз Кота” того же Р. Желязны, а на славянской – „Волкодав” М. Семеновой, „Трое из Леса” и другие произведения Ю. Никитина. Этот список можно беспрепятственно продолжать во всех направлениях.

Однако поэтика мифа может помочь только в самом создании мира, или, пользуясь образом Е.М. Неёлова, является „мертвой” водой, скрепляющей отдельные мифологические мотивы в монолитную картину единого мира [Неёлов

1997, с. 169]. Это хорошо видно на примере творчества русского писателя первой трети XX в. А. Кондратьева, который в своем романе „На берегах Ярыни” создал удивительный фантастический мир, построенный на материале восточно-славянских быличек. Но при этом сама ткань повествования не образует единой романной структуры, а распадается на ряд более-менее связанных между собой самостоятельных историй [Неёлов 1997, с. 166]: история Водяного, история ведьмы Аниски и т. д. Впрочем, некоторые исследователи и европейский роман на ранних стадиях его развития считают «сборником формально связанных между собой новелл» [Гальченко 1999, с. 54], так что А.А. Кондратьев был, безусловно, вправе давать жанровое определение „На берегах Ярыни” как „демонологический роман”. Тем не менее, хотя в произведении А. Кондратьева мы сталкиваемся с прекрасно прописанным миром славянских мифологических персонажей, единого сюжета перед нами не возникает – мир остается „мертвым”.

Для того чтобы оживить этот мир, нужен герой. А такого героя, который сможет пройти этот мир из конца в конец, обозреть все его чудеса и познакомиться со всеми персонажами, может дать только волшебная сказка, которая и сама возникла из поэтики мифа. Недаром, когда классик советской фантастики И.А. Ефремов работал над „Туманностью Андромеды” – самым фантастическим из своих произведений, можно сказать, эталоном мировой научной фантастики (по крайней мере и французская „Мировая Антология научной фантастики” и советская „Библиотека современной фантастики” открываются именно этим романом) – он начал писать ее с середины (конкретно – с момента битвы с черным крестом): «Однажды я почти воочию „увидел” вдруг мертвый, покинутый людьми звездолет, эту маленькую земную песчинку, на чужой далекой планете Тьмы, перед глазами проплыли зловещие силуэты медуз, на миг, как бы выхваченная из мрака, взметнулась крестообразная тень того Нечто, которое чуть было не погубило отважную астролетчи-

цу Низу Крит...» [Ефремов 1961, с. 150.]. Мир отдаленного будущего был уже продуман, но для его „оживления” потребовались реальные действующие лица, причем в типично сказочном эпизоде „битвы с чудовищем”. Что снова отсылает нас к поэтике волшебной сказки. Недаром „Морфология сказки” В.Я. Проппа оказала такое большое влияние на „фантастиковедение”, особенно европейское [Брандис 1977, с. 106].

Поэтому мы отступим от традиции отечественного фантастиковедения выводить происхождение фантастики или из мифа, или из волшебной сказки, и будем говорить о синтезе. Тем более, что в науке имеется устойчивая традиция говорить о сложности разграничения сказки и мифа, на что указывал еще основатель исследовательской школы теоретической фольклористики Е.М. Мелетинский [Мелетинский 1998, с. 284], а профессор Е.М. Неёлов, долго и плодотворно занимавшийся изучением особенностей фантастики, целую главу своей монографии „Волшебно-сказочные корни научной фантастики” посвятил принципиальному разграничению мифа и научной фантастики.

Поскольку, по словам Е. Харитоновой, фантастическому миру свойственно «мифологическое мышление» [Харитонов 1996, с. 470.], которое в первую очередь и определяет отношение к чудесному, то мы можем говорить о появлении в фантастической литературе различных мифологических образов, которые становятся основой мира, возникающего под пером писателя. При этом в фантастику проникают мифологические мотивы, „пропущенные” через мир волшебной сказки [Неёлов 1986, с. 25]. При этом эти мифологические мотивы проникают не напрямую из мифа (в письменный период развития литературы мифологическая традиция находится в стадии затухания, если даже не прекращения), а из мифологического поверья – быличек и бывальщин, которые до сих пор очень любят рассказывать практически во всех компаниях независимо от возраста, пола и образовательного ценза. При этом исследователи многократно отмечали начавшееся с конца XIX в. взаимопроникнове-

ние сказки и суеверного мемората в фольклоре разных народов [Бараг 1966, с. 15]. Взаимовлияние сказки и мифологического рассказа приводит к трансформации сказки, не затрагивая жанровой установки, что И.А. Разумова обозначила как схему: „сказка” + „меморат” = „сказка” [Разумова 1993, с. 106]. В этом случае происходит детализация и мотивация сказочных событий за счет обыденных верований, то есть того самого мифологического поверья (мемората), которое „подкрепляет” сказочную традицию, давая ей импульс к сохранению [Разумова 1993, с. 106].

Таким образом, по нашему мнению, структура фантастических миров определяется контаминацией мифа и волшебной сказки. При этом от мифа, точнее, от мифологического поверья, заимствуется сущность чудесного, а от волшебной сказки заимствуется поэтика.

При этом традиционные сказочные образы в современной литературе существенно конкретизируются, обрастают подробностями и деталями. Циклическое сказочное время разворачивается в линейное: сказка обретает прошлое и будущее. На то, что детализация – необходимый компонент современной волшебной сказки обратили внимание достаточно давно [Померанцева 1963, с. 22], поскольку вновь образующийся художественный мир требует пояснения своей специфики в первую очередь через бытовые детали, что приводит к сплаву фантастики с бытом [Неёлов 1999, с. 131]. Расширение же произведения за счет таких объемных описаний и множества уточняющих деталей приводит к романной структуре, что хорошо видно на примере возникающих фантастических жанров: если есть какое-то небольшое событие – получается фантастический рассказ, если путь героя – роман.

Сказка, вообще, оказала колоссальное влияние на литературу, в том числе и на роман (что для нас особенно важно, так как фантастический жанр тяготеет именно к этой крупной форме), на что обратил внимание Е.М. Мелетинский, отметив «исключительное значение сказки и сказоч-

ности (включая сюда и мифологический фон) для формирования романа» [Мелетинский 1983, с. 275.]. При этом при соединении сказки с чем-либо в силу своей очень устойчивой структуры определяющую роль играет волшебная сказка, поэтому при столкновении сказки с каким-либо другим жанром побеждает сказка, что обычно воплощается в наложении известной сказочной схемы В.Я. Проппа на романский сюжет.

Именно из-за этих особенностей основу фантастических произведений составляет то же самое путешествие героя „туда и обратно“, которое является жанровой особенностью волшебной сказки. При этом не важно, один это герой (что, кстати, последнее время случается относительно редко: Конан-Варвар – идеальный герой одиночка – сейчас уходит в прошлое) или „компания приключенцев“, то есть коллективный герой (вспомним „Властелина колец“ Дж. Р.Р. Толкина или „Сагу о Копье“ М. Уэйс и Т. Хикмен), который с одной стороны, приближает каждого конкретного персонажа к читателю, обеспечивая детализацию сюжета и повышение уровня достоверности, а с другой, в совокупности дает коллективу способности супер-героя, для которых даже в традиционной волшебной сказке требовался волшебный помощник.

Неудивительно при такой устойчивости, что „память жанра“ просыпается в двух самых распространенных сейчас фантастических жанрах – научной фантастике и так называемой фэнтези. Как бы это ни казалось странным, мы достаточно уверенно можем ставить рядом такие „непохожие“ разновидности фантастического жанра, как НФ и фэнтези. Это объясняется не только их общим происхождением (из волшебной сказки), но и некоторой трудностью в их разграничении, иногда встающей перед читателем или исследователем, недаром иногда говорят, что фантастика – самое «путаемое в видовых понятиях направление литературы» [Харитонов 1996, с. 467–468]. Ведь еще Е. Брандис в своей статье утверждал, что «понятие „научная“ по отношению к фантастике не менее условно, чем разграничения между „science fiction“ и „fantasy“» [Брандис 1977, С. 103]. Что такое

Пернский цикл Энн Маккефри? Или сериал Ю. Никитина, начинающийся с романа „Трое из Леса”? Фэнтези или научная фантастика? И то, и другое? Ни то, ни другое? Ведь традиционно жанр фэнтези описывает раннефеодальную цивилизацию, наподобие исторического земного Средневековья, только еще и с магией, включенной в число главных действующих сил. Поэтому часто действие относится в прошлое. А, например, мир Перна – некое непонятное „прошлое в будущем”: формально – очень отдаленное будущее (предки первых поселенцев сбежали с Земли от Галактических войн), а на деле – аграрно-феодальная цивилизация с цехами, сословиями и драконами, владеющими телепатией. Причем структуру этого мира не рушит даже появление суперкомпьютера и других современных технологий. Точно так же воспринимается и сериал Ю. Никитина. „Трое из Леса” – фэнтези в чистом виде, причем изначально построенная на материале первобытно-общинного строя древних славян, а „Башня-2” (один из последних романов серии) – научная фантастика с бюрократическими организациями и огнестрельным оружием, и с первыми фэнтезийными романами ее связывает только герой-маг Олег, который впоследствии оказывается тем самым Олегом Вещим, хорошо знакомым читателям с детства.

Именно на примере таких произведений понимаешь, как близки друг к другу (и к породившей их волшебной сказке) эти жанры. При этом мы должны вспомнить, что фантастика – направление не фольклорное, а исключительно авторское, что приводит нас уже к литературной сказке. Прекрасное ее определение дала Л. Брауде: «Литературная сказка – авторское художественное произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле, произведение, преимущественно фантастическое, рисующее приключения вымышленных или фольклорных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей, произведение, в котором волшебное чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать

персонажей» [Брауде 1979, с. 6–7]. Как легко заметить, под эту формулировку можно с легкостью подвести и фэнтези, которое по своей сути является авторской волшебной сказкой, и научную фантастику [Гальченко 1999, с. 48].

Также исследователи отмечали, что волшебная сказка, лежащая на поверхности в фэнтези, легко прячется в глубину в научной фантастике (прячется, но никуда не исчезает) [Чернышева 1977, с. 238, 241]. Волшебная сказка является основой этих жанров, и ее поэтика служит определяющим фактором для развития миров, созданных на ее субстрате при обязательном соблюдении определенных условий. Фантастика и фэнтези в первую очередь позаимствовали у сказки такую структурообразующую особенность, как законы фантастического мира, которые изначально были возможны именно в фольклоре. Эти законы имеют жанровую природу, соответственно характерны для всех жанров, в основе которых лежит создание вторичного мира, то есть, для фантастики в общем (почти во всех ее разновидностях), и для фэнтези и НФ в частности. Без этих законов попросту невозможно создать устойчивый фантастический Космос как автономное образование. И писателей, и литературоведов давно интересовало, почему действие разворачивается именно так, а не иначе, почему иногда герои произведений обретают собственную волю, независимую от воли автора? Потому, что иногда в действие вступают именно эти законы жанра, и действия персонажей, и разворачивание сюжета начинают подчиняться именно им, а не первоначальному замыслу писателя, каким бы он ни был.

Вслед за Дж.Р.Р. Толкиным и Е.М. Неёловым мы выделили четыре основных закона поэтики волшебной сказки, оказавшие жанрообразующее влияние на фантастические жанры, в первую очередь на научную фантастику. Е.М. Неёлов выделял три „особенности” таких художественных миров. Во-первых, это закон разделения на „свое” и „чужое” [Неёлов 1992, с. 61]. Вся территория мира равно для всех делится на „свое” – безопасное и „чужое” – крайне (даже смер-

тельно) опасное. Во-вторых, это принципиальное отсутствие проблемы выбора [Неёлов 1992, с. 62]. В этом мире не герой выбирает свою судьбу, а судьба – героя. Говоря словами персонажа одного соответствующего фантастического романа: «Ты не из породы искателей приключений на свою голову. Это они тебя ищут. Сами» [Раткевич 2000, с. 47]. В-третьих, это противопоставление взгляда „извне” и взгляда „изнутри” [Неёлов 1992, с. 62]. И именно это противопоставление создает так необходимую этому миру „иллюзию достоверности”. Дж.Р.Р. Толкин указывал еще на один закон таких миров, уже не „физический”, а „психологический”: это требование к героям держать данное слово, как бы мучительно это ни было, и какие бы неприятности это за собой ни влекло [Толкин 2001, с. 212], а также связанный с этим требованием феномен *запрета* и естественное (для сказочного мира) его нарушение.

Посмотрим на воплощение этих законов в конкретных произведениях. Для примера остановимся на творчестве известного советского писателя-фантаста И.А. Ефремова, уже упомянутого нами в этой работе. Все четыре отмеченных закона нашли свою реализацию в его романах. „Взгляд изнутри” является общей особенностью творчества писателя и создает необходимую предпосылку для „реальности” ефремовской фантастики, о чем неоднократно говорит сам автор: «хотелось взглянуть на мир завтрашнего дня не извне, а изнутри» [Ефремов 1961, с. 147]. И для этой реальности фантастики необычайно важно время действия, у которого в творчестве писателя есть и еще одна функция: в большинстве произведений И.А. Ефремова время служит той границей, которая отделяет реальный мир от вымышленного и обеспечивает внутреннюю реальность этого фантастического мира (так почти 2000 лет отделяет нас от „Туманности Андромеды” и „Часа Быка”). Также течение времени в этом мире несколько замедлено, что лишний раз подчеркивает его отличие от повседневной реальности, а у героев сформировано особое, так сказать, философское отношения к его течению (достаточно вспомнить спокойное ожидание героями

„Туманности” и „Часа Быка” нужного срока и явное осуждение поторопившегося со своим экспериментом Мвена Маса, чье чувство времени очень близко нашему восприятию). И в течении времени, и в его восприятии проявляется влияние поэтики волшебной сказки, ведь сказочного героя не интересует, сколько продлится его поиска, так как за это время „дома” ничего не изменится. Именно под влиянием сказочной поэтики Веда Конг несколько лет спокойно ждет Эрг Ноора из 37-ой звездной экспедиции.

Закон разделения на „свое” и „чужое” также характерен для всего творчества И.А. Ефремова, но в силу своей литературности у него намечен и выход из сказочной ограниченности и замкнутости: «не кольцо, но спираль» (пользуясь образами Таис Афинской). В этом мире необходимо существование как минимум двух начал – „своего” и „чужого”, но при этом борьба их не является обязательным элементом: в конце концов в магните полюса не враждуют друг с другом, но их наличие обеспечивает существование магнитного поля, то есть, пользуясь этой аналогией, – мира. Поэтому главной задачей персонажей И.А. Ефремова является „освоение” „чужого”, то есть познание, что являлось главным предназначением человека и целью его существования в античную эпоху, но было забыто впоследствии [Агапитова 2016].

Законы „отсутствия выбора” и требование „держат данное слово” также нашли свое прямое отражение в творчестве И.А. Ефремова. Тут есть и недобровольность путешествий, и невозможность изменить свой путь (в научно-фантастическом символизме это вылилось в невозможность для звездолета преодолеть притяжение Железной звезды), и нарушение запрета. Для нас особенно важно отражение этих типично сказочных особенностей в психологии героев, что привело к определенной „маркированности правдой” положительного персонажа, отражающего авторскую точку зрения.

Таким образом, мы можем говорить о давности постановки проблемы теоретического осмысления категории „фантастический мир” и о крайней продуктивности введения этого понятия в теорию фантастического. При этом нам

надо учитывать, что свое происхождение фантастический мир ведет из контаминации мифа и волшебной сказки. В этом случае от волшебной сказки заимствуется структура и поэтика, от мифа – сущность чудесного. Особое влияние волшебная сказка оказала на структуру двух основных фантастических жанров – фэнтези и научной фантастики, поскольку именно под сказочным влиянием сформировался знаменитый путь героя „туда и обратно”, являющийся сюжетно основой большинства фантастических произведений. Также из волшебной сказки в фантастику перешли определяющие особенности создания фантастических миров, которые мы можем называть законами, по которым живут и действуют эти вновь создаваемые миры.

Библиография

- Агапитова Е.К., *К вопросу о предназначении человека в античной философии досократовского периода*, [в:] *Актуальные проблемы классической филологии*. Петрозаводск 2016.
- Асмус В.Ф., *Вопросы теории и истории эстетики*. Москва 1968.
- Бараг Л.Г., *Сказочная фантастика и народные верования (По материалам белорусского фольклора)*, „Советская этнография”, 1966, № 5.
- Белинский В.Г., *Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая*, [в:] Белинский В.Г., *Собрание сочинений. Т. 6*. Москва 1981.
- Брандис Е.П., *Научная фантастика и человек в современном мире*, „Вопросы литературы”, 1977, № 6.
- Брауде Л.Ю., *Скандинавская литературная сказка*. Москва 1979.
- Гальченко О.С., *Литературная сказка: границы жанра*, [в:] *Проблемы детской литературы и фольклор*. Петрозаводск 1999.
- Грешных В.И., *О моделировании художественного мира*, [в:] *Контексты мировой литературы: сб. науч. ст. : к 70-летию профессора А. А. Гугнина*. Новополюцк 2011.
- Гусарова А.Д., *Чистая фантастика или „Романы о взрослении личности”*, „Север”, 2001, № 4,5,6.
- Ефремов И.А., *На пути к роману „Туманность Андромеды”*, „Вопросы литературы”, 1961, № 4.
- Ковалик Ю., *„Фантастическая реальность”: опыт лингвистического подхода*, [в:] *Тезисы докладов и сообщений на Всесоюз. науч.*

- конференции-семинара, посвящ. творчеству И.А. Ефремова и проблемам науч. фантастики. Николаев 1988.
- Лекомцев Ю.К., *Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика*, [в:] *Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 467. Труды по знаковым системам. Т. 11.* Тарту 1979.
- Лихачев Д.С., *Внутренний мир художественного произведения, „Вопросы литературы“*, 1968, № 8.
- Мелетинский Е.М., *Миф и сказка*, [в:] Мелетинский Е.М., *Избранные статьи. Воспоминания.* Москва 1998.
- Мелетинский Е.М., *Средневековый роман. Происхождение и классические формы.* Москва 1983.
- Неёлов Е.М., *Волшебно-сказочные корни научной фантастики.* Ленинград 1986.
- Неёлов Е.М., *Заметки о новой русской фантастике*, [в:] *Проблемы детской литературы и фольклор.* Петрозаводск 1999.
- Неёлов Е.М., *О фольклоризме „демонологического“ романа А.А. Кондратьева „На берегах Ярыни“*, [в:] *Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении.* Петрозаводск 1997.
- Неёлов Е.М., *Фантастический мир как категория исторической поэтики*, [в:] *Проблемы исторической поэтики. Вып. 1: Исследования и материалы.* Петрозаводск 1990.
- Неёлов Е.М., *Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая: проблема границ)*, [в:] *Проблемы исторической поэтики. Выпуск 2. Художественные и научные категории.* Петрозаводск 1992.
- Померанцева Э.В., *Русская народная сказка.* Москва 1963.
- Разумова И.А., *Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра).* Петрозаводск 1993.
- Раткевич Э., *Деревянный меч.* Москва 2000.
- Толкин Дж. Р.Р., *О волшебных историях*, [в:] Толкиен Дж. *Возвращение Беорхтнота и другие произведения.* Москва, Санкт-Петербург 2001.
- Харитонов Е., *„Теплый свет далекой сказки“*, [в:] Ник Перумов, *Разрешенное волшебство.* Москва 1996.
- Чернышева Т.А., *О старой сказке и новейшей фантастике*, „Вопросы литературы“, 1977, № 1.

FANTASTIC WORLD AS CATEGORY OF POETICS

The question of theoretical reasons for the concept "fantastic world" and of an opportunity to select it as a separate category of poetics, which features are well realized by both readers, and authors of fantastic works, is considered. At the same time the fantastic world is formed by merging features of the myth poetics and the folklore fairy tale in case of which the structure is borrowed from the fairy-tale, and a wonderful entity – from the myth.

Key words: fantastic world; poetics; fairy tale; fantasy; Ivan Efremov.

Малкина Виктория Яковлевна

Российского государственного гуманитарного университета
(Россия, Москва)

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Основная цель статьи – исследование проблемы фантастического в лирическом стихотворении. Опираясь на теоретические исследования фантастического, в первую очередь работу Цв. Тодорова, и на материале русской поэзии, делается вывод о том, что фантастическое в лирике существует, однако его формы и функции отличаются от существующих в эпике или драме. Рассматриваются способы существования фантастического как структурных элементов лирического сюжета и одной из разновидностей лирического образа.

Ключевые слова: фантастическое; лирическое стихотворение; лирический образ; лирический сюжет.

Проблема соотношения фантастического и лирического произведения нечасто становилась предметом специального научного рассмотрения, а в нашей стране, насколько известно, не становилась вообще – на этот счет можно найти только отдельные замечания в работах, посвященных фантастике. Тем более, Цветан Тодоров, на которого ориентируются многие отечественные исследователи фантастики, говорил, что в поэзии фантастическое невозможно: «Если, читая текст, мы отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу как чисто семантическую комбинацию, то фантастическое возникнуть не может; как мы помним, для его возникновения требуется наличие реакции на события, происходящие в изображаемом мире. Поэтому фантастическое может существовать только в вымысле; поэзия фантастической быть не может» [Тодоров 1999, с. 54].

Но тут, однако, теория и литературоведение разошлись с практикой и критикой. Потому что уже много лет, как выходят антологии и авторские сборники фантастичес-

кой поэзии, например, [Кибернетический Пегас 1989]; [Лазурный луч 1996]; [Ладыженский 2007]; [Магическая механика 2008]; [Мифическая механика 2008]; [Мистическая механика 2010]; [Мировая механика 2010]. Дискуссии и семинары по фантастической поэзии проходили на Росконе в 2007 и 2008 годах, осенью 2017 года в Чеховской библиотеке состоялась встреча „Фантастические сюжеты в современной поэзии”, существуют сетевые подборки и дискуссии на форумах и даже группа в Контакте „Фантастическая поэзия” („Фантастические стихи и стихи на необычные темы”), и т.п.

В англоязычной традиции, в первую очередь, в США, фантастическая поэзия (*fantastic / speculative poetry*) еще более распространенное явление. С 1978 года существует Ассоциация научно-фантастической поэзии [SPFA 2017], с этого же момента ежегодно присуждается премия The Rhysling Awards для поэтов, пишущих о научно-фантастическом, фантастическом и ужасном (хорроре). По результатам печатается, соответственно, ежегодная Rhysling Anthology.

Вообще в США, насколько нам известно, собрано уже больше 60 фантастическо-поэтических антологий и авторских сборников, и их число ежегодно пополняется. Регулярно выходит журнал фантастической поэзии [The Magazine of Speculative Poetry 2017], с 2014 года он называется „Liminality. A Magazine of Speculative Poetry” [Liminalitypoetry.com 2017], разумеется, есть множество Интернет-ресурсов, посвященных фантастической поэзии, в общем, направление интенсивно развивается.

Конечно, при таком обилии материала, в англоязычной среде уже существует рефлексия по поводу того, что же такое фантастическая поэзия. Так, попытку определить фантастическую поэзию предпринимает С.Х. Элджин [Elgin]. Отталкиваясь от представления о том, что «в фантастической поэзии поэт представляет нереальный мир так, как будто он представляет реальный», М. Рич намечает краткую историю научно-фантастической поэзии [Rich 2002]. Э. Барретт рассматривает возможные варианты соотношения поэзии

и фантастики [Barrette 2008]. Проблемы определения, жанров, стилей, форм, истории и других аспектов фантастической поэзии ставились на симпозиумах и в дискуссиях 2005 и 2014 гг., которые были опубликованы в журнале „Strange Horizons” [Speculative Poetry, Part 1 of 2, 2005]; [Speculative Poetry, Part 2 of 2, 2005]; [Defining Speculative Poetry 2014].

Все это, безусловно, говорит о том, что фантастическое в лирике возможно, но не дает ответа на вопрос о том, в каких формах оно существует. С нашей точки зрения, вопрос о фантастическом в лирике далек от разрешения по двум основным причинам.

Первая заключается в том, что смешиваются поэзия как разновидность художественной речи и лирика как род литературы. Следовательно, во-первых, к фантастической поэзии относят лиро-эпические произведения, например, баллады (в которых, кстати, фантастическое прекрасно изучено). Во-вторых, фантастическая поэзия определяется исключительно по тематическому принципу: как стихотворения о научно-космическом, мифологическом, ужасном и странном. В-третьих, игнорируется специфика именно лирических способов репрезентации фантастического.

Вторая причина заключается в том, что определяется соотношение поэзии и фантастики как вида литературы, а не категории фантастического.

Поэтому получается, что фантастическое в лирике ничем не отличается от фантастического в эпосе, кроме стихотворной формы. Так, Э. Барретт пишет: «Когда большинство людей слышат слова „научная фантастика”, они думают о фантастике, а не о поэзии. Фэнтэзи и хоррор имеют не столь очевидные соответствия, но все же любители жанра скорее склонны забывать о поэзии. Тем не менее, она составляет жизненно важную часть фантастической литературы. *Жанр определяется скорее темой, чем формой.* Поле фантастического – во всех ее мирадах разновидностей – базируется на первейшем вопросе „Что если?”. *Фантастическая поэзия просто исследует „Что если?” в стихах*» [Barrette 2008. Курсив наш. – В.М.].

Насколько нам известно, на данный момент не существует исследований, в которых ставились бы вопросы о специфике фантастического в лирическом роде литературы: в каких формах оно там существует, как сочетается с традиционной поэтической образностью и т.п. Именно первые подступы к этой проблеме являются основной целью данной статьи.

Специфика лирики как рода литературы заключается в особой субъектной организации. В ней нет чистой объективации героя, между автором, героем и читателем отсутствует четкая внешняя граница. Автор и герой предстают там как субъект и объект, а как два субъекта. Взаимоотношения между ними могут меняться, но это всегда отношения нераздельности-неслиянности, взаимодополнительности. Особенности субъектной структуры породили свойственную для лирики специфику образности, а также хронотопа и сюжета, связанного с развертыванием рефлексии лирического субъекта. Именно лирический субъект оказывается в лирике носителем не только речи, но и основной точки зрения на мир. Так, С.Н. Бройтман пишет, что в XX веке складывается «понимание лирики как рода литературы, отличающегося *специфическим типом субъектной архитектоники* – такого рода отношением субъектов эстетического события, при котором между ними отсутствует внешняя граница, но автор должен „утончиться до чисто-внутренней вненаходимости герою” (Бахтин). <...> Вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные. Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в лирике синкретизм автора и героя, во многом определивший внутреннюю меру ее. Он сам изменялся, принимал разные формы, заставляющие относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительной, но лирика никогда не знала чистой объективации героя. Специфическая для лирики форма отношений автора и героя породила своеобразие ее речевого строя. В ней –

в силу необъективируемости героя и отсутствия его жестких границ – субъект-субъектное напряжение создает концентрированную форму речеведения и взаимопроникновение двух голосов в слове» [Бройтман 2008, с. 110].

С учетом этих специфических черт, попробуем исследовать, как в лирике проявляется фантастическое.

Важно оговорить, что фантастическое мы понимаем как эстетическую категорию, особый способ художественного мышления, основанный на размывании границ реального (возможного) и нереального (невозможного), когда носитель точки зрения в произведении (а вместе с ним – или вместо него – читатель) сталкиваются с явлением, выходящим за рамки привычной (достоверной) картины мира.

«Фантастическое, – говорится в словаре „Эстетика“, – эстетическая категория, выражающая ценностную характеристику множества не существующих в реальности объектов и процессов, рожденных творческим воображением художника. <...> Восприятие фантастического основано на четком осознании факта существования дистанции между вымышленным и реальным» [Эстетика 1989]. В диссертации А.Н. Михайлова отмечается, что «фантастическое, фиксирует феномен трансгрессивного акта – перехода непроходимой границы реального и нереального, возможного и невозможного. С точки зрения онтологии, фантастическое следует рассматривать как пороговое явление, сумеречную зону, которая располагается на границе между бытием и небытием. Универсум фантастического, таким образом, объединяет феномены, состояния и процессы, онтологический статус которых остается двойственно неопределенным» [Михайлов 2008, с. 9].

«Фантастическое в литературе – тип художественной образности, основанной на тотальном смещении-совмещении границ „возможного“ и „невозможного“», – пишут авторы статьи в словаре „Поэтика» [Лавлинский 2008, с. 278].

Фантастическое гораздо лучше изучено применительно к эпике. Основываясь на известных нам работах, мы выде-

лили, однако, несколько особенностей реализации фантастического в структуре произведения, которые свойственны не только эпике или лиро-эпике, но и лирике.

1. Нарушение миропорядка.

Фантастическое появляется тогда, когда в выстроенный привычный, условно-реальный мир, вторгается что-то инородное. Так, сказка не будет фантастической: там весь мир существует по своим собственным, сказочным, законам. Для возникновения фантастического в обычный мир должно войти что-то необычное для этого мира. Р. Кайуа писал, что «фантастическое – это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» [Кайуа 2006, с. 110–111]. Ю.М. Лотман также говорит о том, что в художественном тексте «условность отображения объекта в тексте воспринимается как „естественный” порядок, а ее нарушение – как фантастика. Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности» [Лотман 2002].

Таким образом, фантастическое в лирике может возникнуть тогда, когда в привычный условно-поэтический язык вторгается что-то необычное, а структура художественного мира сталкивается с необычными элементами.

Для примера рассмотрим стихотворение М. Лермонтова „Воздушный корабль”. Оно начинается с описания условно-реального пространства: океан, звезды, корабль, остров. Более того, в нем присутствуют и исторические реалии: могила Наполеона на острове Св. Елены, описание его внешности, знакомой по картинам, упоминания Франции, маршалов, сына. Таким образом, художественный мир стихотворения строится не только на условно-поэтической, но и исторической реальности. И именно в такой мир вторгается фантастическое:

И в час его грустной кончины,
В полночь, как свершается год,
К высокому берегу тихо
Воздушный корабль пристает.

Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг;
На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук.
[Лермонтов 1958, с. 483].

Обратим внимание, что чисто бытовые детали («треугольная шляпа и серый походный сюртук») сочетаются с необыкновенным событием – восстанием из могилы, хотя на ней специально лежит камень, «чтобы встать он из гроба не мог». Необычность ситуации для художественного мира стихотворения подчеркивается наречием «вдруг». Именно такое столкновение и создает фантастический эффект, который подчеркивается повторяемостью события: это происходит каждый год.

Важно, что лирический субъект здесь занимает вневличную позицию (местоимений первого лица в стихотворении нет), что расширяет его кругозор (а вместе с ним, и читателя). Он шире, чем кругозор Наполеона (мы знаем, что ни маршалов, ни сына он не дождется). С другой стороны, лирический субъект эмоционально сопричастен императору, о чем говорят такие выражение, как «грустная кончина», «Франция милая», «земля родная» и др. Это эмоциональное сопричастие лирического субъекта (и читателя) заставляет воспринимать все события буквально, как ежегодное восстание из гроба, а не как аллегория вечной жизни исторического лица.

В конце стихотворения лирический субъект прямо называет корабль волшебным:

Потом на корабль свой волшебный,
Главу опустивши на грудь,
Идет и, махнувши рукою,
В обратный пускается путь.
[Лермонтов 1958, с. 484].

Волшебство на одну ночь вторгается в обычный мир, после чего исчезает. При этом, если бы все действие происходило в загробном мире, то появление там Наполеона не показалось бы странным, оно было бы вполне естественным для того мира. Но при столкновении миров возникает фантастическое.

2. „Колебания”.

Эту особенность считал основополагающей для фантастики Цв. Тодоров. «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным», – писал он [Тодоров 1999, с. 25]. И далее уточнял: «Художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания, в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Далее, такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения» [Тодоров 1999, с. 31].

В лирике довольно редко встречаются персонажи как таковые, но там всегда есть лирический субъект. Он может испытывать колебания и сомнения, а вместе с ним – или отдельно от него – их может испытывать и читатель. Это неуверенность / колебания в том, где и как происходит описываемое событие (события): в художественной реальности, куда вторгается фантастика, или в измененном состоянии сознания (сон, безумие и т.п.); воспринимать ли происходящее как фантастическое либо имеющее реальное объяснение. Для фантастического принципиально важно, чтобы единственного верного ответа на эти вопросы не было, а колебания так и оставались колебаниями до самого конца.

Проанализируем с этой точки зрения стихотворение Б. Ахмадулиной „Сон”. И в заглавии, и в начале стихотворения достаточно четко обозначено, что речь идет о состоянии сна:

О опрометчивость моя!
Как видеть сны мои решаюсь?
Так дорого платить за шалость –
заснуть? Но засыпаю я.

И снится мне, что свеж и скуп
сентябрьский воздух. Все знакомо:
осенняя пригожесть дома,
вкус яблок, не сходящий с губ.
[Ахмадулина 1969, с. 22].

Таким образом, задается начальная граница сна. Но вот конечной границы в стихотворении нет, более того, в дальнейшем нет и упоминаний сна. То есть просыпается ли героиня, неясно. Зато она попадает в сад, где, как выясняется, она «некогда жила»:

Я здесь жила – лет сто назад.
– Лет сто? Вы шутите?
– Да нет же!
Шутить теперь? Когда так нежно
столетьем прошлым пахнет сад?
[Ахмадулина 1969, с. 23].

Более того, на чердаке обнаруживается ее портрет столетней давности:

– Под паутиной,
со старомодной чёлкой длинной,
не ваш ли в чердаке портрет?

Ваш сильно изменился взгляд
с тех давних пор, когда в кручине,
не помню, по какой причине,
вы умерли – лет сто назад.
[Ахмадулина 1969, с. 24].

Таким образом, лирический субъект (в данном случае – героиня) колеблется на границе сна / небытия, с одной

стороны, и прошлого / будущего – с другой. Эта неуверенность / зыбкость становится одной из тем стихотворения.

Для читателя колебания связаны с тем, как именно воспринимать происходящее в стихотворении: как сон или как происходящее „на самом деле”. В пользу и той, и другой точки зрения в тексте можно найти подтверждения: о сне говорится в начале, о смерти / воскресении – в середине и в конце. Невозможность выбрать какую-то одну трактовку как раз и создает эффект фантастического.

3. Трансформация границ.

Цв. Тодоров неслучайно говорил, что «фантастическое представляет собой опыт границ» [Тодоров 1999, с. 80]. В фантастических текстах постоянно подвергаются проверке границы, которые обычно являются незыблемыми: между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом, между субъектом и объектом. В фантастическом же эти границы размываются и становятся проницаемы.

Так, герой может легко попасть в мир иной (и иногда даже вернуться оттуда обратно). Человек может поменяться свойствами с предметом, слово может обрести вещественность, одна сущность может превратиться в другую, отсюда появление метаморфоз, включая превращение одушевленных существ в неодушевленные.

Проницаемость границ влечет за собой трансформацию пространства и времени. Появляется двоемирие, но (в отличие от двоемирия романтического) оно не разделено четкой границей, а заставляет сомневаться, какой мир – наш, а какой – чужой. Более того, пространство и время могут перетекать одно в другое (между ними границы тоже размываются), соприкосновение миров оказывается возможным, лирический субъект может легко увидеть прошлое и / или будущее (с чем связаны мотивы вещей снов, предсказаний, гаданий, прорицаний и т.п.).

Границы во времени и пространстве легко переходимы, поэтому некто или нечто из другого мира может проникнуть в мир реальный, отсюда появление особых персонажей (которые могут быть и субъектами в стихотворении): сверхъестественные существа, мифологические / сказочные/ легендарные персонажи, оказавшиеся в ином месте / времени, ожившие портреты / статуи, двойники, призраки, монстры, мертвецы, пришельцы из прошлого / будущего, роботы, ожившие механизмы и т.п. Важно, что они появляются не в рамках сравнения или метафоры, т.е. воспринимаются не в переносном смысле, а буквально.

С трансформацией границ связано и нарушение привычной нам логики, причинно-следственных связей, с одной стороны, с другой – исключение случайности и ее роли в миропорядке. В фантастическом мире все со всем связано, все чем-то обусловлено, но это будет другая обусловленность, в которой легко переходимы считающиеся непреходимыми границы.

Посмотрим, как это проявляется в стихотворении В. Шефнера „Фантастика”. Первые две строки рисуют нам холодный и неприятный, но условно-реальный пейзаж:

Как здесь холодно вечером, в этом безлюдном саду,
У квадратных сугробов так холодно здесь и бездомно.
[Шефнер 1986, с. 159].

На нечто необычное могут указывать лишь «квадратные сугробы», однако мы можем пока воспринимать их как аллегорический образ засыпанных снегом могил. Вообще первая строфа создает картину холодной пустоты и небытия: повтор «холодно вечером» – «холодно здесь» подчеркивает холод и во времени, и в пространстве. Еще один очевидный звуковой повтор: безлюдный – бездомно. Во второй строке слово бездомно употреблено, вроде бы, в привычном нам метафорическом смысле (неуютно, неприкаянно). Но уже в третьей строчке эта метафора реализуется и буквализуется – «дом, которого нет». Так что и небытие оказывается не переносным, а буквальным.

Лирический субъект переходит эту границу между бытием и небытием, причем буквально переходит – входит в дом. При сохранении звука меняется зрение: «прозрачное» (т.е. невидимое) крыльцо, «незримая» дверь. Пространство трансформируется (видимое – невидимое):

В дом, которого нет, по ступеням прозрачным взойду
И в незримую дверь постучусь осторожно и скромно.
[Шефнер 1986, с. 159].

Во второй строфе мы выясняем, что и обитатели этого дома – «невидимки». Время оказывается одновременно предельно конкретным (четверть часа) и экзистенциальным (миг-вечность), причем повтор акцентирует значимость этого противопоставления:

На пиру невидимок стеклянно звучат голоса,
И ночной разговор убедительно ясен и грустен.
– Я на миг, я на миг, я погреться на четверть часа.
– Ты навек, ты навек, мы тебя никуда не отпустим.
[Шефнер 1986, с. 159].

В последней строфе мы видим, что это не совсем двоимирие, потому что миров не два, а три (сон / жизнь / смерть). Причем граница между ними размыта. Привычное нам «сон есть смерть» заменяется на сбивающее с толку, почти оксюморонное «навек проснулся». Стена, созданная из метафизического «забвенья», оказывается материально-прочной:

– Ты все снился себе, а теперь ты к нам заживо взят.
Ты навеки проснулся за прочной стеною забвенья.
Ты уже на снежинки, на дымные кольца разъят,
Ты в земных зеркалах не найдешь своего отраженья.
[Шефнер 1986, с. 159].

Лирический субъект сначала «умножается» («ты все снился себе»), а потом распадается на части, мельчайшие, несуществующие, исчезающие частички, и в конце также

становится невидимым, потому что «умножение» становится невозможным, во всяком случае, в «земном» мире.

Разумеется, это не стихотворения о людях-невидимках и не сказочная баллада о пересечении границы между мирами. Но и просто как аллегорию смерти и умирания его воспринимать нельзя. Вспомним, кстати, что у стихотворения есть еще и заглавие – „Фантастика” – настаивающее на соответствующем пласте смыслов. Трансформация пространства и времени приводит к стиранию границы между бытием и небытием для лирического субъекта, и к колебаниям между различными планами восприятия для читателя. Важно то, что один план выбрать нельзя: лирический сюжет складывается из суммы планов. Его надо воспринимать и как конкретно-чувственный образ невидимого дома (да, зрение искажается, но слух и осязание остается), и как символический образ смерти. Фантастическое создает здесь объемный трехмерный образ, объединяющий и буквальный, и переносный, и символический смысл.

4. Трансгрессия взгляда

Фантастическое предполагает не только особый способ взаимодействия с миром, такой, как переходы непереходимых границ. Иногда оно проявляется в особом видении и восприятии мира. Отсюда – важность для категории фантастического проблемы зрения и видения: как и кто смотрит, что он видит, возможность увидеть невидимое или видимое не всем. Цв. Тодоров говорит о трансгрессии взгляда или косвенном взгляде: «Обычный взгляд открывает нам и обычный мир, лишенный каких бы то ни было тайн, а косвенный взгляд представляет собой единственный путь к чудесному. Но это преодоление видения, эта трансгрессия взгляда, не является ли она в то же время его символом и как бы самой лестной похвалой ему? Очки и зеркало становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некоей точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переход-

ный взгляд. Эти предметы – в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда» [Тодоров 1999, с. 101–102]. Такой призмой, через которую прямой взгляд превращается в непрямой, и становится видимым фантастическое, могут быть очки, увеличительное стекло, микроскоп, подзорная труба, бинокль, зеркало (и все, что может играть его роль – например, поверхность воды) и др.

Проанализируем с этой точки зрения стихотворение Н. Гумилева „Ужас“. Взгляд появляется там уже в первой строфе, но это не взгляд лирического субъекта, наоборот, он в данном случае является объектом, на который смотрят:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.
[Гумилев 1989, с. 117].

В следующей строфе подчеркивается необычность окружающего мира («Был странен серый полумрак»), а в третьей строфе мы видим повтор слова «взор», но теперь это уже взгляд лирического субъекта:

И там, где глубже сумрак хмурый,
Мой взор горячий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.
[Гумилев 1989, с. 117].

Именно его восприятие окружающего пространства приводит к появлению фантастического:

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх:
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,
И мерзко крался шепот хриплый:
«Ты сам пришел сюда, ты мой!»

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала.
[Гумилев 1989, с. 117–118].

Эффект усиливают зеркала как инструмент трансгрессии взгляда. Здесь фантастическое (материализованный и многократно повторенный в зеркалах ужас) появляется именно как восприятие / видение лирического субъекта, через призму его сознания и зрения.

Наконец, необходимо сказать еще о двух способах создания фантастического, которые были выделены Цв. Тодоровым применительно к эпике, однако встречаются и в лирике. Их отличие от четырех предыдущих способов заключается в том, что они не специфичны именно для фантастической лирики, а скорее являются особенностями лирики вообще. Но, сочетаясь с категорией фантастического, усиливают эффект. Это рассказ от первого лица и фигуральный дискурс.

Фантастика довольно часто предполагает наличие **изображенного рассказчика**, т.е. рассказ от первого лица: Фантастическое предполагает интеграцию читателя в мир персонажей, оно определяется двойственным восприятием описываемых событий со стороны читателя. „Повествующее” первое лицо – это то лицо, которое дает читателю наибольшую возможность отождествить себя с персонажем, ибо, как известно, местоимение „я” принадлежит всем. В лирике лирическое „я” является преобладающим типом лирического субъекта, причем важно, что это „я” принадлежит и автору, и герою, и читателю одновременно. В еще большей степени, чем читатель рассказа или повести, читатель лирического стихотворения отождествляет себя с лирическим „я”, в котором, как мы помним, при этом нечетки границы

между автором и героем – это специфическая черта лирики как рода литературы.

Тот же усиливающий фантастический эффект оказывает и так называемый **фигуральный дискурс**. Цв. Тодоров говорит о том, что «сверхъестественное часто возникает по той причине, что фигуральный смысл понимается буквально» [Тодоров 1999, с. 67], например, когда метафора реализуется и разворачивается именно в буквальном плане. Лирика, начиная с конца XIX века, достаточно часто использует этот способ создания образности, когда привычным метафорам и аллегориям возвращается их буквальный смысл.

Все вышесказанное подтверждает, что фантастическое в лирике существует, что есть разные способы создания фантастического в лирическом стихотворении и, следовательно, нужно разрабатывать методологию для его анализа. Однако нельзя автоматически переносить на лирическое стихотворение подходы, применимые к эпике, так как даже те признаки фантастического, которые свойственны обоим литературным родам, функционируют в них по-разному, что очевидно из приведенных выше примеров. Кроме того, анализ текстов показал, что в стихотворении редко применяется какой-то один способ создания фантастического. Обычно они так или иначе сочетаются друг с другом: например, если есть размывания границ, то есть и колебания, по какую сторону границы находится лирический субъект, если есть особый персонаж – то есть и особое зрение, если есть трансгрессия взгляда – то она может повлечь за собой трансформацию пространства, и т.д. Так что подход с точки зрения признаков фантастического вряд ли может быть основным, скорее это способ понять, есть ли в данном стихотворении категория фантастического.

Тематический принцип, который применяется в большинстве известных нам англоязычных исследованиях фантастической поэзии, также не представляется конструктивным для исследования фантастического в лирике, ибо, во-первых, он не учитывает родовую специфику, во-вторых, затрагивает только внешнюю сторону произведения, а не его

структуру и семантику. Как справедливо заметил А. Гиббс, «Фантастика (фэнтези) – это не про эльфов, троллей, фей, фениксов, ведьм, волшебников, драконов или магию, даже если они там есть. Научная фантастика – это не про автоматические машины, персональные реактивные ранцы, роботов, космические корабли, космические путешествия или маленьких зеленых человечков, даже если они там есть. Поэзия – это не о нарциссах, полнолуниях или созерцании своего пупка, даже если они там есть. Научная фантастика или фантастическая поэзия, как и все вышеперечисленное, должна быть о людях и их восприятии» [Gibbs 2010]. Или, переводя это на терминологический язык, для исследования фантастического в лирике важнее, чем тематика, оказывается субъектная структура и система точек зрения.

Таким образом, нужно исследовать фантастическое в лирике именно с точки зрения структуры произведения. Исходя из собранного на данный момент материала (русской лирики XIX–XX веков), можно сделать вывод, что фантастическое в лирическом стихотворении присутствует на двух уровнях.

1. Фантастическое в сюжете.

Важно оговорить, что мы имеем в виду именно лирический сюжет, понимаемый как система событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данная с позиции лирического субъекта в процессе развёртывания его рефлексии.

К нему относятся следующие элементы фантастического:

- Переосмысление „готового“ фантастического сюжета (например, из мифа, сказки, легенды);
- Фантастический хронотоп (двоемирие с нечеткими границами между мирами, трансформированное время и пространство);
- Событие встречи с выходцем из другого мира (персонажем, волшебным предметом и т.п.) либо переход лирического субъекта в другой мир;

- Сверхъестественные события (предсказания, пророчества и т.п.);

- Фантастические мотивы (двойничество, ожившие мертвецы, путешествия во времени, метаморфозы и др.).

То есть фантастическое здесь проявляется в первую очередь в событии, о котором рассказывается. Фантастический сюжет чаще всего встречается в нарративной (фабульной) лирике, скорее всего, сопровождается невыраженностью субъекта речи, т.е. рассказом от третьего лица. Следовательно, „колебания” здесь испытывает в первую очередь читатель, т.к. позиция лирического субъекта четко не эксплицирована.

Эта форма проявления фантастического в лирике имеет много общего с эпикой. В ней достаточно сильна память эпических или лиро-эпических жанров, как фольклорных, так и литературных (легенды, баллады, готического романа). Насколько нам известно, фантастические сюжеты встречаются в лирике как минимум с конца XVIII века.

2. Фантастическое как тип словесного образа.

Под словесным образом мы подразумеваем конкретно-чувственную, индивидуально-предметную форму отражения действительности в художественном мире, целостность бытия, выраженную в чувственно-наглядной форме при помощи слов и словосочетаний.

Здесь встречаются такие способы создания фантастического, как:

- буквализация / реализация тропов;
- размытие границ между прямым и переносным значением слова;
- использование паратекста (заголовки, эпиграфы);
- формы сна или видения;
- пограничные состояния (смерть, безумие).

То есть речь идет о фантастическом уже не в событии, о котором рассказывается, а в событии самого рассказывания, в способах рассказывания. Граница колеблется и раз-

мывается в первую очередь для лирического субъекта, который чаще всего будет выражен личными местоимениями („я” или „мы”).

Здесь требуется большая осторожность при анализе, потому что символ, аллегория или метафора сами по себе вовсе не равны фантастической образности, но фантастический образ может быть символом и способом создания образа художественного мира.

Фантастическая образность – явление, судя по всему, более позднее, чем фантастический сюжет. Она появляется уже на рубеже XIX–XX веков, когда искусство вообще и лирика в частности ищут новые формы, в том числе и в образности. Тогда становятся актуальны и востребованы все известные образные языки (кумуляция, параллелизм, троп, простое слово) и типы образов, такие, как символ. Лирическая поэзия диалогизируется, возникает поэтическая модальность как отношение различных образных языков, ищутся новые способы создания целостности образа, и в этих поисках рождается и фантастическое как новый тип образности.

Таким образом, фантастическое в лирическом стихотворении необходимо анализировать как элемент сюжетной и / или образной структур.

Разумеется, наша статья не претендует на полноту освещения проблемы, это всего лишь первые подступы к ней. В дальнейшем необходимо продолжить ее изучение на более широком материале (как в синхронии, так и в диахронии), а также разграничить фантастическое со смежными категориями, такими, как гротескное и абсурдное. Однако это уже темы для последующих исследований.

Библиография

- Barrette E., *Appreciating Speculative Poetry*, „The Internet Review of Science Fiction”, 2008, June, <http://irosf.com/q/zine/article/10426>.
- Defining Speculative Poetry: A Conversation and Three Manifestos*, „Strange Horizons” 2014, February 24, <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/defining-speculative-poetry-a-conversation-and-three-manifestos/>

- Gibbs A., *Fantastic poems*, <http://www.fantasticpoems.com>.
- Liminality. A Magazine of Speculative Poetry*, <http://www.liminality-poetry.com>.
- Rich M, *The Idea of the Real: Notes on the History of Speculative Poetry*, „Strange Horizons”, 2002, January 7, <http://strangehorizons.com/non-fiction/azimuth/editorials/the-idea-of-the-real-notes-on-the-history-of-speculative-poetry/>.
- Science Fiction Poetry Association*, <http://www.sfpoetry.com>.
- Elgin S.H., *About Science Fiction Poetry*, <http://www.sfw.org/members/elgin/SFPoetry.html>.
- Speculative Poetry: A Symposium, Part 1 of 2*, „Strange Horizons”. 2005. May 5, <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/speculative-poetry-a-symposium-part-1-of-2/>.
- Speculative Poetry: A Symposium, Part 2 of 2*, „Strange Horizons”, 2005, May 9, <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/speculative-poetry-a-symposium-part-2-of-2/>.
- The Magazine of Speculative Poetry*, http://www.philsp.com/mags/speculative_poetry.html.
- Ахмадулина Б., *Уроки музыки*. Москва 1969.
- Бройтман С.Н., *Лирика*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.
- Гумилев Н., *Стихи и поэмы*. Тбилиси 1989.
- Кайуа Р., *В глубь фантастического; Отраженные камни*. Санкт-Петербург 2006.
- Кибернетический Пегас: наука и фантастика в русской и советской поэзии*, сост. Л. Куклин. Ленинград 1989.
- Лавлинский С.П., Павлов А.М., *Фантастическое в литературе*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008.
- Ладыженский О.С., *Мост над океаном: фантастическая поэзия*. Москва 2007.
- Лазурный луч: русская фантастическая поэзия XVIII–XX вв.*, ред.-сост. М. Латышев. Москва 1996.
- Лермонтов М.Ю., *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Москва; Ленинград 1958.
- Лотман Ю.М., *Заметки о структуре художественного текста*, [в:] Лотман Ю.М., *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург 2002.
- Магическая механика: антология поэзии*, сост. С. Неграш. Рига 2008.
- Мировая механика: антология поэзии*, сост. С. Неграш и др. Санкт-Петербург 2010.

Мистическая механика: антология поэзии, сост. С. Неграш, А. Балабуха. Санкт-Петербург 2010.

Мифическая механика: антология поэзии, сост. С. Неграш, Г. Прашкевич. Рига 2008.

Михайлов А.Н., *Феномен фантастического: философско-культурологический анализ*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва 2008.

Тодоров Цв., *Введение в фантастическую литературу*. Москва 1999.

Шефнер В., *Годы и миги*. Москва 1986.

Эстетика: словарь, под общ. ред. А.А. Беляева. Москва 1989, <http://aesthetics.academic.ru/Фантастическое>.

**FANTASTIC
IN THE LYRICAL POEM
APPROACHES TO THE PROBLEM**

The main purpose of the article is first approaches to the study of the category of fantastic in a lyrical poem. Relying on theoretical studies of the fantastic, primarily the work of Ts. Todorov, and on the material of Russian poetry, we conclude that the fantastic in the lyrical exists, but its forms and functions differ from the existing ones in epic or drama. The ways of existence of the fantastic as structural elements in the lyrical plot and one of the lyrical image varieties are considered.

Key words: fantastic, lyrical poem, lyrical image, lyrical plot.

Иванова Елизавета Андреевна

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
(Россия, Саратов)

О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ СБОРНИКА СЮЗАННЫ КЛАРК „ДАМЫ ИЗ ГРЕЙС-АДЪЁ И ДРУГИЕ ИСТОРИИ”

Статья посвящена анализу такой характерной особенности произведений С. Кларк, как сочетание в них черт литературы фэнтези и традиций классической английской реалистической литературы. На примере рассказов из сборника „Дамы из Грейс-Адъё и другие истории” демонстрируется, как использование Кларк элементов жанра литературной сказки способствует успешному соединению на первый взгляд разнородных компонентов.

Ключевые слова: Сюзанна Кларк; жанр; литература фэнтези; литературная сказка; стилизация.

Сюзанна Кларк прославилась как автор романа „Джонатан Стрендж и мистер Норрелл” (2004 г.), соединившего в себе черты литературы фэнтези и викторианского романа. Сюжет о магии и волшебниках Кларк помещает в декорации эпохи Регентства и войны с Наполеоном и совмещает его с традициями классической английской прозы первой половины XIX века. По форме и стилю критики неоднократно сравнивали „Джонатана Стренджа и мистера Норрелла” с романами Ч. Диккенса и Дж. Остин. Такое сочетание формы и содержания производит сильный эффект неожиданности на читателя и воспринимается как смелый и единственный в своём жанровый эксперимент в рамках литературы фэнтези.

В 2006 г. вышел сборник Кларк „Дамы из Грейс-Адъё и другие истории”. Действие составляющих его рассказов разворачивается в том же мире, однако он приоткрывается с новой стороны: критики активно отмечают феминистический настрой этих рассказов [Hoyle, Montgomery]. Три подруги из Глостершира успешно посрамляют знаменитого лондонского волшебника, а привычное женское рукоделье

оказывается могущественным видом магии. Почти все рассказы сборника, кроме последнего, „Истории о Джоне Аск-гласе и углежогe из Камбрии“, изначально публиковались в различных антологиях между 1996 и 2004 годом, т.е. параллельно работе автора над романом и выстраиванию его мира. Поэтому предлагаемые наблюдения над жанровыми особенностями рассказов могут оказаться полезными при более пристальном изучении специфики романа.

Специфика рассказов сборника, как и романа Кларк, складывается из сочетания двух составляющих, реалистической и фантастической. Джон Ходжман из „Нью-Йорк Таймс“ отмечает, что цель и основной приём Кларк «оборачивать сюрреалистичное в обыденное» [Hodgman 2004]. Сама писательница говорит: «один из способов придать магии основательности – включить множество материала об уличных фонарях, экипажах и о том, как трудно найти хорошую прислугу» [Hodgman 2004]. Такой подход проявляется не только в реалистически выписанных деталях повседневности персонажей, но и общей форме её произведений.

С одной стороны, это стилизация под классическую английскую прозу. В отличие от авторов, работающих в стилистике стимпанка и часто обращающихся за вдохновением к викторианской эпохе, Кларк не просто использует для своих сюжетов условно викторианские декорации, но во многом воспроизводит характерные типы персонажей, темп действия, стилистику, отбор попадающего в текст материала, характерные для викторианского романа (что вызвало в том числе едва ли правомерные упрёки некоторых критиков „Джонатана Стренджа и мистера Норрелла“ в чрезмерной неторопливости развития сюжета, недостаточном внимании к женским персонажам и игнорировании роли сексуальности [Craig 2004; Dirda 2004]. При этом за образец берётся не готическая литература, что было бы более ожидаемо для фантастических произведений, а, напротив, реалистическая, неслучайно критики главным образом сравнивают Кларк с Остин и Диккенсом, а рассматривая „Джонатана Стренджа и мистера Норрелла“ в рамках готической традиции,

Д.Х. Томпсон признаёт, что, используя отдельные её элементы, в целом роман в эту традицию вписывается не вполне, т.к. готические элементы сочетаются и сталкиваются с повседневно-бытовыми, „одомашниваются” и редко становятся источником напряжения в романе [Thompson 2010, p. 320]. В сборнике „Дамы из Грейс-Адъё” элементы „готических ужасов” заменяет сказочная фантастика.

Стилизация Кларк имеет черты даже мистификации. В рассказах сборника присутствуют элементы псевдоисторичности. Характернейший пример этого – примечания в виде постраничных сносок, которые отсылают читателя к существующим только в созданном Кларк мире книгам, событиям и явлениям. В „Джонатане Стрендже и мистере Норрелле” таких сносок около 180, и они являются важным источником информации и средством для создания образа одного из самых запоминающихся персонажей романа – Джона Аскгласса, иначе известного как Король-Ворон. Причём степень убедительности, которой добивается с их помощью Кларк, такова, что некоторые читатели всерьёз пытаются найти дополнительные сведения о Короле-Вороне вне её книг. В „Дамах из Грейс-Адъё” таким подробным справочным аппаратом снабжена только одна история – „Том Ветерв-поле, или Как был построен волшебный мост в Торсби”. Однако весь сборник представлен как составленный неким профессором Джоном Сазерлендом, руководителем центра по изучению сидов Абердинского университета. Этот учёный предваряет сборник предисловием, в котором не только упоминает изданный в 2004 году «довольно невразумительный роман» [Кларк 2007, с. 10] „Джонатан Стрендж и мистер Норрелл”, но и даёт краткую характеристику каждому из рассказов. При этом для трёх из семи историй появляется указание на якобы существующий источник: это книга „Истории Короля-ворона для детей” Джона Уотербери, лорда Портишеда, «замечательного писателя» известного пересказами старинных преданий [Кларк 2007, с. 12, 321], многократно издававшиеся «на протяжении всего девятнадцатого и в начале двадцатого веков» воспоминания некоего

Алессандро Симонелли [Кларк 2007, с. 10] и реально существовавший журнал „Blackwood's Magazine”, номер за сентябрь 1820 г [Кларк 2007, с. 240]. В то же время составитель не всегда считает указанные источники заслуживающими доверия и ставит некоторых из них под сомнения с научной точки зрения: пересказанное Портишедом предание сопровождается примечанием, что в его подлинности есть сомнения, а Симонелли характеризуется как автор, постоянно переписывавший свои воспоминания в свете новых увлечений, из-за чего «остаётся надеяться, что хоть что-нибудь из написанного автором соответствует истине» [Кларк 2007, с. 11]. Таким образом в сборнике создаётся двухступенчатая система вымышленных рассказчиков, частичная ненадёжность которых только придаёт достоверности целому.

Кроме того, как и в романе, Кларк активно использует в рассказах упоминания реальных географических названий и реальных исторических лиц, таких как герцог Веллингтон (центральный персонаж рассказа „Как герцог Веллингтон потерял своего коня”), Елизавета I и Мария Стюарт (главная героиня „Гротесков и аллегорий”), Дж. Босуэлл и С. Джонсон, Д. Дидро, Т. Шеридан и Томас Джефферсон.

В то же время мистификация Кларк носит отчётливо игровой характер, автор вовсе не имеет намерения в самом деле окончательно убедить читателя, что всей Северной Англией по сей день правит легендарный Король-ворон. Об этом свидетельствуют присутствующие в тексте элементы саморазоблачения: прямая ссылка на Н. Геймана в начале рассказа „Как герцог Веллингтон потерял своего коня”, где используется место действия романа „Звёздная пыль”, явные аллюзии на конкретные классические произведения – например, пятеро сестёр Газеркоул носят имена героинь из романов Джейн Остин и напоминают характерами сестёр Беннет из „Гордости и предубеждения”.

В заглавии жанр произведений внутри сборника обозначен как *stories*, рассказы, без каких-либо указаний на их фантастический характер. Однако при чтении вскоре делается очевидным активное использование в них элементов

такого жанра как сказка. Одно из главных фантастических допущений Кларк – это существование и тесное соприкосновение с нашим миром мира фейри. Описания взаимодействия людей с фейри, как и в романе „Джонатан Стрендж и мистер Норрелл”, заимствует многие типичные детали из британской фольклорной традиции, сказок и легенд. Большинство историй в сборнике заканчивается счастливо для главных героев. В композиции часто используются характерные для сказки троекратные повторы: три вопроса Стрендж задаёт трём волшебницам из Грейс-Адъё, Вениша трижды приближается к дому миссис Маб, трое мастеров волшебным образом прибывают строить мост по воле Томаса Ветра-в-поле, три вышивки делает Мария Стюарт, три сна рассказывает дяде будущий Король-Ворон и т.д. Сюжеты большинства рассказов сборника достаточно точно, хотя и с некоторыми вариациями следуют традиционному строению сказочного сюжета, включающего в себя беду / недостаток, путешествие, встречу с дарителем и / или волшебным помощником, борьбу с антагонистом и счастливую концовку. Например, в рассказе „Как герцог Веллингтон потерял своего коня” герцог оказывается вынужден последовать в Волшебную Страну за своим убежавшим любимым конём. Там он встречает девушку-фейри, которая вышивает огромное полотно с историей жизни герцога – её можно рассматривать как своего рода волшебного помощника, а уйдя и оставив герцога наедине с вышивкой, она предлагает ему таким образом одновременно и волшебный предмет, и испытание. На вышивке герцог видит, что ему предстоит вот-вот умереть в бою с неким рыцарем, выступающим в роли антагониста. Избежать опасности герцогу удаётся, распоров вышивку и заменив её собственной, которая изображает его счастливое возвращение домой. Однако далее вместо счастливого конца следует неожиданный поворот: неумелая вышивка герцога оказывается способна создать для него только жизнь, в которой он, несмотря на успешную политическую карьеру, ощущает себя «условной фигурой, жалким подобием

человека» [Кларк 2007, с. 161]. Подобная концовка нехарактерна для фольклорной сказки, однако совершенно не удивительна в сказке авторской.

В „Истории о Джоне Аскгласе и углежоге из Камбрии” Кларк использует традиционный сказочный мотив победы бедного и слабого персонажа над богатым и могущественным, в „Миссис Маб” – поисков пропавшего жениха. Отдельного упоминания заслуживает рассказ „На Гиблом холме”, который является пересказом известной сказки „Том-Тим-Тот”. Сюжет рассказа полностью следует фольклорному образцу, но его действие перенесено в английскую глубинку XVII века и рассказ идёт от лица главной героини.

В данном случае литература фэнтези обращается к классическим сказочным сюжетам далеко не в первый раз. Наиболее известно их использование такими авторами, как А. Сапковский и Н. Гейман. Оба они переосмысляют классические сказки в постмодернистском ключе. В их произведениях сказочная условность заменяется реалистической конкретикой, которая заполняет лакуны в сюжете, за действиями персонажей встаёт психологическая мотивация, нередко связанная с сексуальностью и насилием, а счастливая концовка разоблачается как наивная и несоответствующая действительности. Сюжет может пересказываться с точки зрения одного из персонажей, в том числе традиционного злодея, положительные и отрицательные персонажи меняются местами, читателю предлагается новая нелицеприятная трактовка истинного характера привычных „добрых” героев. Так, например, оба писателя обращаются к сюжету о Белоснежке: в рассказе Геймана „Снег, зеркало, яблоко” она оказывается вампиршей, а её прекрасный принц – некрофилом, в то время как злая королева пытается защитить себя и своё королевство от них. В рассказе Сапковского „Меньшее зло” отправленная в лес сохотником княжна Ренфри изнасилована, вынуждена бродяжничать, воровать и торговать собой, а затем становится жестокой разбойницей. Таким образом, традиционный сказочный сюжет де-

монтируется, его дидактический и ценностный посыл оканчивается под вопросом, читателю предлагается принципиально новый взгляд на знакомую сказку. «Мне нравится считать этот рассказ вирусом. Стоит вам его прочесть, и вы уже больше никогда не сможете читать исходную легенду по-старому», – пишет Н. Гейман в предисловии к своему рассказу [Гейман 2005, с. 360]. При этом Гейман и Сапковский используют в первую очередь именно событийную основу сюжета, но не структуру сказки.

Кларк действует принципиально иначе. Она не заинтересована в разрушении изначальной сказочной атмосферы. Как и коллеги, она наращивает на сказочный сюжет реалистические бытовые детали, но, оставаясь верной своей стилизации, избегает вводить такие, которые не могли бы попасть в текст XIX века. В рассказах Кларк эти детали носят не натуралистический, а скорее юмористический и иронический характер, не раз заставляя вспомнить романы Дж. Остин. Фантастическая составляющая рассказов Кларк оказывается тесно переплетена и укоренена в реалистической. Магию практикуют сельские дамы, а феири, в том числе даже знаменитая королева Маб, которая здесь ограничивается именованием „миссис“, живут бок о бок с людьми и активно взаимодействуют с ними. При этом создаётся особый хронотоп владений феири: люди не могут точно сказать, где именно те находятся, но в качестве ориентиров регулярно служат холмы и заросли растений, время там кажется медленнее, чем в мире людей, а внешний блеск оказывается иллюзией, скрывающей «причудливое смешение роскоши и нищеты» [Кларк 2007, с. 178]. Попасть во владения феири без приглашения может оказаться совсем не просто, как убеждается на собственном опыте Вениша, героиня рассказа „Миссис Маб“. Пытаясь приблизиться к дому миссис Маб, чтобы вызволить оттуда своего возлюбленного, девушка дважды оказывается околдована и приходит в себя только через несколько часов, в изорванном платье и со стёртыми в кровь ногами. На третий раз её провожают к дому феири трое детей. По дороге Вениша принимает за саму миссис Маб фарфоровую кружку

в виде женской фигуры, а затем её атакуют фейри, со стороны выглядящие как бабочки-капустницы. Это вызывает в памяти эпизод из „Золотого горшка“ Э.Т.А. Гофмана, когда студент Ансельм не может войти в дом архивариуса Линдхорста из-за ведьмы, обернувшейся дверным молотком. Здесь, как и в произведениях Гофмана, возникает ситуация двоимирия, когда люди и предметы существуют одновременно в двух пространствах и объединяют в себе две сущности. При этом Кларк не склонна давать читателю однозначный ответ, какую же из этих сущностей следует считать истинной, они остаются равноправными и как бы двоящимися в глазах. Кроме того, автора, как и её персонажей в целом не слишком занимает этот вопрос и привлекает подробное исследование страны фейри. Безусловно, читатель получает множество увлекательных сведений об их особенностях и образе жизни – в соответствии с заявленной профессором Сазерлендом в его предисловии целью «создать своего рода учебник, знакомящий с Иными краями и их обитателями» [Кларк 2007, с. 9]. Но вопреки этому внимание реального автора в большей степени сконцентрировано на персонажах-людях, простых англичанах. На контрасте со сказочным сюжетом их полный обывденных проблем, тревог и радостей быт выглядит в глазах читателя ещё более убедительно обыкновенным и реалистичным. Но так как раскрывается он внутри сказочного сюжета, сама эта обыкновенность, в свою очередь, придаёт достоверности фантастическому. Таким образом две эти составляющие текстов Кларк, несмотря на кажущуюся неожиданность такого сочетания, не противоречат, а поддерживают друг друга.

При этом в использовании сказочных мотивов и элементов Кларк опирается не столько на опыт современников, сколько на литературную сказку XIX века, которая получила популярность и стала активно развиваться в эпоху романтизма. Именно в литературной сказке мы видим сочетание традиционной сказочной структуры и мотивов со свободным авторским вымыслом, психологизацией текста и реалистичностью отдельных описаний, юмористической или

иронической окраской, двоemiрием и возможным отказом от однозначно счастливых концов [Мауткина 2006]. Стоит также заметить, что литературная сказка и викторианский роман не только уходят корнями в одну и ту же эпоху. Среди романтических черт ряда классических английских романов есть те, что непосредственно роднят их со сказкой, например, чёткое деление персонажей на положительных и отрицательных, тенденция к счастливому разрешению конфликтов и завершению сюжета соединением любящих и свадьбой.

Таким образом, фантастическая составляющая творчества Кларк связана не только с современной литературой фэнтези, но уходит корнями в ту же эпоху, что и другой источник её вдохновения, классический английский роман, и это облегчает на первый взгляд неожиданное соединение жанров.

Библиография

- The Three Susanna Clarkes*, „Lokus online”, April 2005, <http://www.lokusmag.com/2005/Issues/04Clarke.html>
- Craig A., *With the fairies: Jonathan Strange and Mr Norrell*, Susanna Clarke, „New Statesman”, 27 September 2004, <http://www.newstatesman.com/node/160636>
- Dirda M., 'Jonathan Strange and Mr. Norrell', „Washington Post”, Sunday, September 5, 2004, http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/-articles/A57806-2004Sep2_2.html
- Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World, 2nd Edition [4 volumes]: Traditions and Texts from around the World*, Ed. by Anne E. Duggan Ph.D., Donald Haase Ph.D., Helen J. Callow. Santa Barbara 2016.
- Hodgman J., *Susanna Clarke's Magic Book*, „The New York Times Magazine”, Aug. 1, 2004, <http://www.nytimes.com/2004/08/01/magazine/susanna-clarke-s-magic-book.html>
- Hoyle V. The ladies of Grace Adieu by Susanna Clarke. 20 November 2006, <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/the-ladies-of-grace-adiou-by-susanna-clarke/>
- Montgomery I., Stiches in time, <https://www.theguardian.com/books/-2007/sep/08/featuresreviews.guardianreview6>

- Thompson D.H., *Dread and Dedecorum in Susanna Clarke's Jonathan Strange & Mr. Norrell* [в:] *21st-Century Gothic: Great Gothic Novels Since 2000*, ed. by D. Olson. Lanham 2010.
- Гейман Н., *Снег, зеркало, яблоко*, [в:] Гейман Н., *Дым и зеркала*. Москва 2005.
- Кларк С. *Дамы из Грейс-Адье и другие истории*. Москва 2007.
- Мамаева Н.Н., „Светлее алмазов горят в небе звёзды“ (*Английская литературная сказка как явление*), „Известия Уральского государственного университета, 2000, № 15, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/mamaeva-svetlee-almazov.htm>
- Мауткина И.Ю., *Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Великий Новгород 2006, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/mautkina-istoricheskaya-poetika-uajlda.htm>
- Сапковский А. *Меньшее зло*, [в:] Саповский А., *Последнее желание*. Москва 2004.

**ON THE GENRE PECULIARITIES
OF SUSANNA CLARKE'S**

THE LADIES OF GRACE ADIEU AND OTHER STORIES

The article concerns such genre peculiarity of Susanna Clarke's work as a combination of traits from fantasy literature and classical English realistic novels. The analysis of *The Ladies of Grace Adieu and Other Stories* reveals how the usage of elements from literary fairy tales helps to blend seemingly eclectic components.

Key words: Susanna Clarke; genre; fantasy literature; literary fairy tales; pasticcio.

Пименова Анна Валерьевна

Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный университет
(Москва, Россия)

„КОСМИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ” К.С. ЛЬЮИСА: ФЭНТЕЗИ ПОД МАСКОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ²

Данная статья посвящена анализу „Космической трилогии” К.С. Льюиса. Это произведение некоторые исследователи относят к области научной фантастики. Рассмотрев основные концепции научной фантастики и фэнтези, автор пришел к выводу, что по многим признакам трилогия ближе к литературе фэнтези, чем к научной фантастике.

Ключевые слова: К.С. Льюис; „Космическая трилогия”; фэнтези; научная фантастика; картина мира.

Межпланетные путешествия, невероятные космические корабли, учёные-фанатики, верящие в торжество науки и научного прогресса – все эти сюжетобразующие элементы мы, конечно, встретим в научной фантастике. В 1938 году вышла первая часть „Космической трилогии” („Cosmic Trilogy”) Клайва Стейпла Льюиса – „За пределы безмолвной планеты” („Out of the Silent Planet”), которую критики стали сравнивать с произведениями Г. Уэллса и отнесли к области научной фантастики. Однако по отношению к данному произведению возникает вопрос: действительно ли перед нами научная фантастика? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны разграничить научную фантастику и фэнтези, дать определения этим областям литературы.

Вопрос о границе между фантастикой и фэнтези возник сравнительно недавно и остается довольно дискуссионным. Однако, несомненно, научная, рациональная фантастика противопоставлена чудесной модели бытия фэнтези.

² Настоящая статья является переработанной и дополненной версией моей работы: А. Пименова, „Фэнтези под маской научной фантастики”, „Эстезис”, № 6 (6), 2016, <http://aesthesis.ru/magazine/september16/contents0916>

Под научной фантастикой понимают литературу, в которой описывается ситуация, невозможная в известной нам реальности, но гипотетически вероятная, связанная с теми или иными открытиями в науке и технике [Amis 1962, p. 18, 26]. Термин *science fiction* входит в обиход в 30-е годы XX века после выхода в „Wonder Stories” (июнь 1929 г.) статьи Х. Гернсбека [The encyclopedia of science fiction 1993]. С момента выделения научной фантастики (НФ) как особого жанра литературы исследователи предлагают различные определения и признаки, по которым этот жанр выделяется из остальной *fantastiki* (термин Дж. Клута). Т. Чернышева относит научную фантастику к повествованию об удивительном, необычайном: о технических изобретениях, сделанных в удивительных лабораториях, об открытиях неизвестных еще науке явлений и законов природы, которые, однако, подчиняются законам детерминизма [Чернышева 1985, с. 5]. Т.е. в научной фантастике есть установка на достоверность. Дж. Ганн добавляет, что в научной фантастике должно быть радикальное фантастическое изменение – *discontinuity*, которое вызывает и к удивлению, и к критическому осмыслению. Ганн тоже подчеркивает, что в отличие от *fantasy*, которая может в целом игнорировать законы реального мира, научная фантастика их обязательно учитывает, отталкиваясь от них [Gunn 2010, p. 11]. И.В. Головачева в статье „Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов” дает следующее суммарное определение: «Научная фантастика – это литература когнитивного остранения, которая рационально репрезентирует познаваемый мир, являющийся иным по отношению к миру, окружающему автора, и экстраполирует на новую реальность радикальные изменения, происходящие из научно-технического прогресса или регресса» [Головачева 2013, с. 28]. Е. Ковтун вводит термин *рациональная фантастика*, поскольку термин *научная* представляется ей не совсем точным, и она объединяет под этим термином научную и социальную фантастику [Ковтун 1999, с. 70].

Добавим, что в энциклопедии научной фантастики Дж. Клут пишет о том, что определение научной фантастики вызывает трудности в связи с тем, что исторически НФ вырастает из нескольких жанров, от утопии до космических путешествий, поэтому сама НФ, возможно, не является жанром в строгом смысле этого слова [Definitions of SF]. Фэнтези – литература, в которой возникает эффект чудесного, в которой присутствуют в качестве основного и неустраняемого элемента сверхъестественные миры, герои, предметы [Manlove 1975, p. 16]. Такое определение фэнтези, возможно, выглядит несколько размытым, но в нем указано главное отличие фэнтези от научной фантастики: невероятный, чудесный мир, в который попадают герои или который открывается им в обыденном мире, не должен иметь рационального объяснения. В каком-то смысле фэнтези – литература волшебного, сверхъестественного, магического и необъяснимого – представляет собой квинтэссенцию фантастики и, шире, художественной словесности, использующей так называемый „явный” вымысел, повествующей о небывалом и невозможном [Ковтун 2007, с. 306]. Джон Клут в „The encyclopedia of fantasy” [<http://sf-encyclopedia.uk>] тоже определяет литературу фэнтези как литературу, в которой повествуется о невозможном в нашем реальном мире. Важным понятием для фэнтези становится понятие иномирия, другого мира, законы которого не похожи на законы реального мира, и, как правило, этот мир населен отличными от людей существами. Мир фэнтези часто не антропоцентричен. По крайней мере, таким он представляется после „Властелина колец” Дж. Р. Толкина. Удачным определением фэнтези можно считать определение, данное Х. Ордвеем: «Современное fantasy – это жанр литературы, который повествует о невозможных событиях, о событиях, которые никогда не происходят, в отличие от science-fiction, при этом эти события не воспринимаются читателем как видения, мечты или галлюцинации» [Ordway 2001, p. 16] (как бывает в „фантастике” по определению Ц. Годорова). Т.е. ключевым понятием для определения фэнтези является договор с читателем: читатель

верит в „реальность” нереальных событий во вторичном мире произведения. Для определения границ жанра Ордвей использует термин, взятый из теории логики, „fuzzy set” („нечеткое множество”). Данный термин позволяет избавиться от жестких рамок по отношению к границам жанра, выделяя ключевые, „самые” центральные произведения для определенного жанра. Так, центральное произведение фэнтези, бесспорно, „Властелин колец” Дж. Р. Толкиена. Более того, в „The Fantasy Literature of England” (1999) исследователь отмечает, что в английской фэнтези важную роль играют картины природы [Manlove C. N. 1999, p. 1]. Р. Мэтьюз добавляет, что повествование в фэнтези объединяет вневременные мифические модели с современным индивидуальным опытом [Mathews 1997, p. 3–4].

Вернемся к „Космической трилогии” К.С. Льюиса. В первой части, „За пределы безмолвной планеты”, главный герой трилогии, филолог Рэнсом, случайно попадает к ученым, которые захватывают его в плен и берут с собой в межпланетное путешествие на Малакандру (на Марс), чтобы отдать таинственным и, на первый взгляд, зловещим обитателям планеты – сорнам. В романе дается подобное описание их путешествия, состояния героев по мере приближения к планете. Путешествие совершается на космическом корабле в виде сферы, Уэстон объясняет Рэнсому, что они используют для движения корабля малоизученные свойства Солнца. И пока все это действительно похоже на невозможную в реальности, но вполне вероятную в теории ситуацию. Убеждения ученого Уэстона, создавшего межпланетный корабль, тоже вполне вписываются в рамки научной фантастики: «Жизнь величественней любой моральной системы, её запросы абсолютны. Не согласуясь с племенным табу и прописными истинами, она неудержимым шагом от амёбы к человеку, от человека – к цивилизации... безжалостно ломает все препятствия и устраняет все недостатки, и сегодня в своей высшей форме – цивилизованном человечестве, – и во мне как его представителе она совершает тот межпланетный скачок, который, возможно, вынесет её за пределы

достижимости смерти» [Льюис 2011, с. 35]. Такие слова действительно мог бы произнести герой какого-нибудь фантастического романа Г. Уэллса, только в произведении К. Льюиса эти слова обращены не к другим ученым или простым смертным: Уэстон объясняет свои идеи Уарсе Малакандры, который грозит развоплотить (говоря земным языком – убить) инопланетных пришельцев за их жестокость по отношению к обитателям планеты. И тут давайте пристальнее взглянемся в картину мира, созданную английским писателем.

Есть мнение, что „Космическая трилогия“ относится к научной фантастике, потому что происходящее в вымышленном К. Льюисом можно представить и нашем мире [Freedman 2000, p. 18], но в художественном мире К. Льюиса жизнь существует не только на Земле: обитаемыми оказываются и другие планеты, там могут жить существа, не похожие на людей, но обладающие разумом и душой. И даже это вполне могло бы вписываться в рамки научной фантастики. Но там, на Малакандре, в привычный мир героев врываются сверхъестественные существа, начинают происходить чудесные и необъяснимые вещи. Герои узнают о том, что мир устроен не так просто и подчиняется не только физическим законам. Мир был создан Малельдилом (так в произведении назван Творец, Бог), а всеми планетами управляют бестелесные светлые духи (сродни ангелам) – эльдилы. Главный эльдил планеты называется Уарса, он помогает жителям управлять планетой, охраняет и защищает вверенную ему планету от темных духов, порченных эльдилов. Уарса Малакандры говорит, что если бы он захотел, то мог бы не пустить космический корабль на свою планету: для этого нужно было всего лишь коснуться корабля – и он бы исчез. Уарса обещает, что эльдилы невидимо будут охранять Рэнсома во время путешествия с Марса на Землю, будут следить, чтобы Уэстон не убил его. И эта новая реальность, уже не объяснимая с научной точки зрения, несомненно, вводит нас в мир чудесного. В мир фэнтези. Кстати, уже само название первой части объясняется существованием этого иного, духовного мира. В рамках научной фантастики сложно было бы его

объяснить. „За пределы безмолвной планеты" – это путешествие за пределы Земли. Но почему Земля названа безмолвной? А потому что Земля (обитатели Малакандры называют ее Тулкандрой) оказалась во власти порченного Уарса, и Уарсы других планет не знали, что происходит на Земле, она безмолвствовала.

Таким образом, истинная реальность фэнтези как будто поглощает элементы научно-рациональной фантастики. Да, Уэстон строит космический корабль, мечтает завоевать другие планеты во имя цивилизации и научного прогресса, но, на самом деле, даже не подозревая об этом, он выполняет то, что выгодно сверхъестественному существу – порченному Уарсе Земли.

Нужно отметить, что во второй части трилогии – „Переландра" („Perelandra") – уже почти нет элементов научной фантастики. Фэнтези вытесняет научную фантастику. Рэнсом снова совершает межпланетное путешествие, теперь на Венеру, Переландру, но на этот раз не даёт никакого рационального объяснения его путешествию. Главный герой летит не на космическом корабле, подробное описание которого было в первой части, а в ледяном гробу, который сверхъестественным образом доставляет на Венеру Уарса Малакандры. И задание, которое получает Рэнсом через Уарсу от Малельдила (Творца всего сущего), – спасти планету, предотвратив грехопадение её первых жителей, тоже не похоже на завязку произведения научной фантастики. В этой части борьба добра и зла ярко воплощается в борьбе главного героя и Уэстона, в которого вселился порченный эльдил и который пытается подтолкнуть первую женщину Венеры к греху.

Итак, к третьей части – „Мерзейшая мощь" („That Hideous Strength") – мы уже можем быть уверены, что перед нами фэнтези. Модель мира создана Льюисом в духе христианского фэнтези, автор использует библейские мотивы (грехопадение Адама и Евы, дьявольское искушение). Однако в последней части трилогии как будто бы снова столкни-

ваются истинная реальность фэнтези и рациональная модель мира. Действие этой части происходит на Земле, в Англии. Здесь разворачивается настоящая битва: темные эльдылы хотят окончательно захватить Землю, действуя через научный институт с говорящим названием – ГНИИЛИ. Некоторые сотрудники института уже подчинили свой разум темным силам, другие помогают им, сами о том не подозревая, служа научному прогрессу, цивилизации. Институту противостоят Рэнсом и его друзья, в финале к ним на помощь приходят Уарсы других планет. Интересно, что в произведении нет описания масштабных сражений, а методы, которыми пользуется ГНИИЛИ, вполне современные, например, использование пропаганды в СМИ. В „Космической трилогии” слепое следование за научным прогрессом, разрушающим естественный ход жизни, оказывается орудием злых сил, приманкой, которую темные эльдылы используют для того, чтобы в конечном счете поработить разум и душу людей (яркий тому пример судьба Уэстона). Трилогия как бы впитывает в себя мотивы, приемы научной фантастики, показывая, каким страшным и бесчеловечным орудием может быть наука в недобрых руках. Но в Космосе действуют не только физические законы и есть сверхъестественные силы, способные противостоять злу.

Таким образом, кажется вероятным, что картина мира, созданная К. Льюисом ближе к литературе фэнтези, чем к научной фантастике.

Библиография

- Головачева И.В. *Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов*, „Вестник Санкт-Петербургского государственного университета”, сер. 9., 2013, вып. 2.
- Головачева И.В. *Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы*. Санкт-Петербург 2014.
- Ковтун Е.Н. *Поэтика необычайного*. Москва 1999.
- Ковтун Е.Н. *Рождение фэнтези: трансформация посылки в российской фантастике конца XX столетия*, [в:] *Словенска научна фантастика*. Београд 2007.

- Льюис К.С. *Космическая трилогия*. Москва, Санкт-Петербург 2011.
- Чернышева Т.А. *Природа фантастики*. Иркутск 1985.
- Amis K. *New map of hell*. London, 1962.
- Definitions of SF*, http://sf-encyclopedia.com/entry/definitions_of_sf
- Freedman C. *Critical theory and science fiction*. Hanover; London 2000.
- Gunn J. *Toward a definition of science fiction*, [В:] J. Gunn, M. Candelaria (eds.), *Speculations on speculation: theories of science fiction*. Lanham, Maryland 2010.
- Jackson R. *Fantasy: the literature of subversion*. New York 1981.
- Manlove C. N. *The Fantasy Literature of England*. London 1999.
- Manlove C.N. *Modern Fantasy*. London 1975.
- Mathews R. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. London 1997.
- Ordway H. *The Development of the Modern Fantasy novel*. Massachusetts 2001.
- The encyclopedia of fantasy* (eds.), J. Clute, J. Grant. London 1997.
- The encyclopedia of science fiction* (eds.), J. Clute, P. Nicholls. London 1993.

**C. S. LEWIS'S "COSMIC TRILOGY":
FANTASY OR SCIENCE FICTION?**

This article is devoted to the analysis of C. S. Lewis's "Cosmic Trilogy". This literary work is attributed to science fiction, but many aspects of the trilogy can be attributed to fantasy. This article proves that "Cosmic Trilogy" is closer to the literature of fantasy than to science fiction.

Key words: C.S. Lewis, "Cosmic Trilogy", fantasy, science fiction, secondary world.



III РАЗДЕЛ
Фэнтези:
рецепция и авторские
стратегии



Исакова Ирина Николаевна

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)

ХАРАКТЕР ФРОДО: НОВЫЙ ГЕРОЙ ИЛИ ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ

В работе предпринимается попытка выявить генезис характера Фродо, главного героя романа Толкиена „Властелин Колец”. Отмечается, что одни черты сближают его с персонажами героического эпоса, другие – с героями исповедальной литературы. Такое сочетание невозможно в литературе Средних веков, но вполне допустимо в литературе XX века. Однако по сравнению со средневековыми героями масштаб личности Фродо существенно ниже, это черта литературы Нового времени. В то же время на персонажей литературы XIX–XX вв. Фродо не похож вообще, в том числе и на героя исторического романа, с которым его в первую очередь можно сблизить.

Ключевые слова: Толкиен; Фродо; герой; героический эпос; исповедальная литература.

В настоящее время большое внимание в литературоведении уделяется большое внимание изучению фантастики, о чем свидетельствует появление монографий, диссертаций, посвященных проблемам научной фантастики, фэнтези и т.п. Исследователей привлекают самые разные аспекты данной литературы: язык, сюжет, мир произведения в целом, природные и культурные объекты и др. Однако если границы и специфика научной фантастики в большей степени изучена в литературоведении, то о *фэнтези* сказать этого нельзя. Хотя сам термин регулярно встречается в научной литературе, его значение и границы пока не определены. Задача современной науки – выявить основные особенности данного вида литературы, а уже в дальнейшем возможно будет определить и границы фэнтези и дать определение термина.

Предметом данной статьи является персонажная сфера романа Дж.Р.Р. Толкиена „Властелин Колец”, в первую очередь характер главного героя. Выбор темы объясняется тем,

что литература последних двух столетий обращает пристальное внимание на человека, его характер, внутренний мир. Применительно к этому периоду принято говорить о психологизме, глубоком исследовании чувств героев, процессов, протекающих в их душах. В то же время авторы фэнтези смотрят несколько иначе на антропоморфного персонажа (понятие *человек* вряд ли в полной мере применимо к данной литературе), оценивает его место и роль в мире. Герой фэнтези не склонен воспринимать себя венцом творения, самым могущественным существом, напротив, он вполне осознает ограниченность своих возможностей. В этом смысле показательным само построение системы персонажей в романе Толкиена и других авторов фэнтези, где персонажи группируются в расы, каждая из которых имеет как сильные, так и слабые стороны. В этом плане фэнтези сближается с психологией, которая в принципе отвергает представление о суперличности. Каждый обладает своими уникальными талантами, только их надо развить и направить в нужное русло. При этом в мире все взаимосвязано, поэтому для общества важны таланты и способности каждого.

Общеизвестно, что, создавая свое произведение, Толкиен ориентировался на Средневековую литературу, в первую очередь на „Беовульфу“, поэтому логично предположить, что характер главного героя и способы его создания уходят корнями в европейское Средневековье. Многие параллели со средневековым эпосом легко прослеживаются как в характере Фродо, так и в характерах других персонажей.

Ситуация, в которой оказывается Фродо, предполагает спасение мира от зла. Это типичная ситуация для главных героев европейского эпоса: в ней оказывается и Беовульф, и Сигурд, и Роланд, хотя зло это будет по-разному представлено в каждом тексте. При этом «борьба героя с его врагами сливалась с космическими коллизиями, в которых участвовали боги и другие сверхъестественные силы» [Гуревич 1984, с. 90]. Герои борются с мифологическим противником, обладающим огромной силой, и от всех них требуется колос-

сальное физическое и психологическое напряжение, выдержав которое, они могут победить, хотя, вероятно, ценой своей жизни. Важно, что герои оказываются именно один на один с врагом. Даже, если у героя есть верная дружина, она бездействует, например, когда Беовульф сражается с матерью Гренделя в подводном царстве, дружина сидит на берегу и ждет его. Фродо также должен выполнить свою миссию в одиночестве: дойти до Роковой горы и бросить в нее Кольцо. И хотя поначалу его сопровождает Братство, в дальнейшем Фродо решает покинуть своих сподвижников, поскольку они уже могут помешать ему (в этом отношении показательно безумие Боромира). Таким образом, мотив борьбы героя со злом один на один не только сохранен, но и усилен во „Властелине Колец”.

В романе прямо не говорится о том, будет ли миссия выполнена ценой жизни Фродо и, скорее всего, Сэма, но оба героя готовы именно к такому исходу. Они не знают, что произойдет после того, как Кольцо расплавится, будет ли у них возможность выбраться. Они готовы пожертвовать своими жизнями. К счастью, этого не потребовалось: орлы спасли и Фродо, и Сэма. Но главное, что герои на это не рассчитывали, и восприняли происшедшее как подарок судьбы, но не как, например, торжество справедливости.

В то же время мотив жертвенности тесно связан с образом Фродо. В конце романа он понимает, что силы его фактически не восстанавливаются и поэтому жить ему осталось недолго. Показательны его слова, обращенные к Сэму: «Я хотел спасти Шир, и теперь он спасен, но не для меня. Так часто бывает, когда нужно что-то спасти: кто-то должен отказаться от него, потерять для себя, чтобы сохранить для других» [Толкиен Дж.Р.Р., *Возвращение короля*, перевод Н. Григорьевой, Н. Грушецкого]. Эти слова, хотя и не соответствуют мышлению эпического героя, совершающего подвиги ради того, чтобы они воспевались потомками, все же в чем-то пересекаются: Фродо спасает Шир не для себя, как и эпический герой совершает подвиги во благо народа. При этом Фродо спасает не только Шир, но и все Средиземье, но в заслугу он

себе ставит спасение именно своей земли, судьба других королевств его не очень интересует.

Фродо спасает мир, но совершенно иным способом по сравнению с героями средневекового эпоса. Правда, у него есть меч Жало, и он может пустить его в ход, но функция оружия совершенно иная: оно вовсе не делает героя непобедимым, как например, Грам Сигурда, а помогает определить приближение опасности (орков): в этот момент он начинает светиться синим светом. Это не является уникальным свойством Жала, все мечи, выкованные эльфами, при приближении орков светятся синим или белым светом. Свечение является дополнительным свойством меча, не влияя на его боевые качества. Фродо может сражаться этим оружием, как поступают эльфы, однако хоббит фактически не использует, для героя гораздо важнее магические свойства меча.

Боевые качества Жала все же проявляются в романе, но в этот момент меч находится в руках другого персонажа. Когда паучиха Шелоб нападает на Фродо и уже готова утащить его в свое логово, Сэм, видя это, вооружается Жалом, и наносит ей удар. Этого оказывается достаточно для того, чтобы Шелоб бросила свою добычу. Итак, типичная эпическая ситуация оказывается перевернутой. Не Фродо спасает кого-то, пуская в ход свой меч, а его спасает верный друг, вооружившись *его мечом!* Тем самым Фродо, хотя и чем-то похож на героя средневекового эпоса, в действительности совсем иной.

Персонаж, максимально близкий к главному герою европейского эпоса, это Боромир. Он обладает незаурядной физической силой, готов отстаивать интересы своей страны и народа. Он стремится заполучить Кольцо Всевластья, чтобы спасти Гондор и вернуть ему былое величие. Как иначе достичь своей цели, персонаж не знает. Он в принципе не понимает, что спасти отдельное королевство невозможно. Для того, чтобы это понять, надо преодолеть национально-патриотическое сознание, что для Боромира совершенно невозможно. С этой точки зрения он очень похож на Бео-

вульфа, стремящегося завладеть кладом дракона, или на Хагена, стремящегося всеми правдами и (в первую очередь) неправдами заполучить клад Нибелунгов. Клад удается перевезти в Вормс, но именно это во многом предопределяет гибель Бургундского королевства. И что особенно показательно, клад в итоге оказывается в водах Рейна, т.е. не достается никому. Здесь можно проследить параллель с „Властилином Колец” Толкиена. Если бы Боромиру удалось бы достичь цели, то гибель всего Средиземья была бы неизбежна. Задача спасителя, т.е. Фродо, заключается в противоположном – в уничтожении Кольца. Здесь также можно провести параллель со средневековым эпосом, но уже с „Беовульфом”, где клад дракона дружина во главе с Виглавом сжигает на погребальном огне вместе с телом Беовульфа, так как клад этот проклят и ничего, кроме зла, не принесет владельцам. Но здесь разведены функции героя и его верного помощника: главный герой, убивая дракона, возвращает клад людям. И перед смертью он получает глубокое удовлетворение, созерцая сокровища, осознавая, что совершил великий подвиг. Виглав же закапывает клад. У Толкиена именно главный герой должен уничтожить Кольцо, поскольку он хорошо осведомлен о свойствах Кольца (Беовульф не знает о проклятье, которое лежит на кладе).

Характер Фродо, видимо, ближе к героям исповедальной литературы, которые обладают колоссальными душевными силами, но при этом весьма слабы физически. В этом смысле показательно, что Фродо является хоббитом, т.е. самым обычным существом, лишенным особых способностей, в отличие от всех остальных рас: эльфов, людей, гномов. Правда, Фродо – необыкновенный хоббит, и происхождение его странное. Хоббит-сирота – это невероятно для Шира, да и Бильбо, его дядюшка-воспитатель ведет очень сомнительный образ жизни. Он живет один, почти ни с кем не общается. В „Хоббите, или Туда и обратно” повествуется о его путешествии с гномами, о том, как он добыл клад, хитростью забрал у Горлума Кольцо. Но все же физические возможности

Фродо несопоставимы со способностями персонажей, принадлежащих к другим расам. Неслучайно задачей Братства Кольца является в первую очередь охрана Фродо. И вряд ли случайно, что до самого конца рядом с Фродо находился Сэм, без помощи которого миссия никогда не была бы выполнена. Чем ближе Фродо походит к Роковой горе, тем чаще Толкиен подчеркивает, насколько слабеет герой, насколько нуждается в заботе Сэма.

В то же время герой исповедальной литературы обладает уникальными духовными возможностями. «Зачастую герой жития обладает святостью от рождения, в отдельных случаях ее признаки обнаруживаются еще и до его появления на свет» [Гуревич 1984, с. 341]. И в этом проявляется сходство с Фродо: он еще не понимает, какими свойствами обладает Кольцо, но интуитивно совершает верные поступки. Хоббит обладает удивительным характером, потрясающим самоконтролем: он четко осознает свою миссию и постоянно преодолевает сильнейшее искушение (хотя и не всегда успешно) надеть Кольцо. Преодоление искушений, соблазнов – один из ключевых мотивов „Исповеди” Августина. При этом герой далеко не всегда сразу распознает искушение. Например, Августин ненадолго увлекается манихейством (ересью), но постепенно понимает свою ошибку. У Фродо также есть свои слабости, которые делают его образ особенно привлекательным в глазах читателя. Главное искушение, с которым ежеминутно борется Фродо – желание надеть Кольцо. По сравнению с Августином он оказывается в значительно более тяжелой ситуации. Августин подчеркивает, что всегда чувствует поддержку Бога, что именно он все время ведет его к истинной цели человеческого существования – достижению Царствия Небесного, Дьяволу удаётся смутить его душу лишь на короткое время. Фродо находится в совершенно иной ситуации. Он все время испытывает на себе влияние Саурона, выступающего в роли Дьявола. И фактически все время ему приходится вести с ним борьбу один на один: Гэндальф, который может уберечь его, поддержать в тяжелый момент (фактически выступающий в

функции Ангела), далеко не всегда оказывается рядом. Более того, в самый ответственный момент у Роковой горы, когда он наиболее подвержен действию сил Саурона, некому поддержать моральный дух Фродо.

Эта сцена интересна еще и в том отношении, что герой фактически не справляется со своей миссией, причем потому что оказывается во власти самого страшного греха – гордыни. Показательны его слова: «Я пришел. Но мне угодно поступить по-иному, чем было задумано. Чужой замысел я отвергаю. Кольцо – мое!» [Толкиен Дж.Р.Р. *Возвращение короля*, перевод Н. Григорьевой, Н. Грушецкого]. Герой исповедальной (или житийной) литературы в принципе не может оказаться в такой ситуации. Более того, даже в литературе Нового времени, если персонаж все-таки поддается искушению, всегда есть мотив снятия с него вины, причем он всегда связан с причиной отступления от истинного пути. Например, Фауст в трагедии И.-В. Гёте получает прощение и попадает в Рай (заметим, что в народных легендах этот мотив отсутствует: Фауст оказывается в аду), потому что до конца своих дней трудился на благо человечества, Гретхен прощена, потому что горячо и искренне любила Фауста. В романе Толкиена нет мотива снятия вины, напротив, подчеркивается своеволие героя, которое однозначно может только усилить его вину. Напоминанием об этой страшной минуте будет служить откушенный Горлумом палец. Это даже подчеркнуто номинацией Фродо *четырёхпалый*. Только появление Горлума, желающего во что бы то ни стало завладеть Кольцом, спасает всю миссию.

Однако персонажи вовсе не считают, что Фродо не справился со своей задачей: ему и так пришлось выдержать испытание, которое не под силу никому. Его все прославляют. О важности миссии становится известно с самого начала со слов Элронда:

Я убежден, это – твоя задача [уничтожить Кольцо – *И.И.*], Фродо. Если ты не справишься с ней, значит, не справится никто. Для народа Ширы настала пора уйти от своих мирных полей

чтобы сотрясать крепости и советы Мудрых. Кто из нас мог думать о таком? А ведь если Мудрые действительно мудры, они должны были бы предвидеть этот час. Тяжкий груз достался тебе. Столь тяжкий, что никто в мире не осмелился бы взвалить его на ближнего. Не осмелюсь и я. Но раз ты добровольно выбрал свою участь, скажу: выбор твой верен. Встань из прошлого все могучие друзья эльфов Хадор, Хурин и Турин, даже сам Берен – твое место было бы среди них [Толкиен Дж.Р.Р., *Братство Кольца*].

Здесь звучит мотив избранности героя, который неоднократно варьируется в романе. Но если миссия и выполнена, то совсем не так, как должен выполнять ее герой исповедальной или житийной литературы.

С героем этой традиции Фродо сближают и другие черты. Он склонен проявлять милосердие и снисходительность по отношению к Горлуму. Его отношение особенно ярко высвечивается при сопоставлении с раздражением, глубоким презрением, которое испытывает к Горлуму Сэм. Но и здесь есть одно принципиальное различие. Если герои исповедальной литературы сострадают и помогают грешникам, потому что Бог также проявляет милосердие по отношению к ним, то Фродо прекрасно понимает чувства Горлума, видя в нем родственную душу. Более того, именно Фродо хочет взять с собой Горлума. Может быть, он предчувствует, что сам он не справится со своей задачей. Горлум, видимо, нужен Фродо не только как помощник, но и пример существа, потерявшего личность под воздействием Кольца. Таким может стать и сам Фродо. Подобных мотивов в принципе не могло быть в „Исповеди” Августина и церковной литературе в целом.

Однако уже после выполнения миссии в романе появляются мотивы, которые удивительным образом сближают Фродо с героями житийной и исповедальной традиции. Здесь всячески подчеркивается глубокое внутреннее преобразование, происшедшее с героем. Причем оно начинается

фактически с первого контакта с силами Саурана, когда Фродо ранит Назгул. В замке Элронда герой восстанавливает свои силы:

Щеки Фродо порозовели, глаза смотрели ясно и внимательно. Легкая улыбка бродила по лицу, и вот здесь, пожалуй, что-то было не совсем в порядке, но даже маг не мог уловить, что именно. Какой-то прозрачный отсвет... да вот еще левая рука, как-то слишком спокойно лежащая поверх одеяла...

Этого и надо было ожидать, – подумал Гэндальф. – Он одолел только полпути, а что будет в конце, даже Элронд не скажет. Но уж, наверное, ничего плохого. А станет он, как хрусталь, наполненный чистым светом, если найдутся глаза, способные это увидеть!” – неожиданно решил он [Толкиен Дж. Р.Р., *Братство Кольца*].

Внутреннее преобразование Фродо происходит под влиянием дьявольских, а не божественных сил (что опять же в корне противоречит всей исповедальной традиции). Более того, глаза, способные увидеть преобразование Фродо, – это глаза Сарумана, существа, оказавшегося под сильным воздействием Саурана. Здесь опять коренное противоречие между „Властелином Колец” и исповедальной литературой. Духовное преобразование святого должны увидеть светлые персонажи. У Толкиена же это Мудрый, а свету или тьме он служит – неважно.

Саруман медленно поднялся на ноги и посмотрел на Фродо. Станный это был взгляд. В нем смешались и ненависть, и изумление, и уважение.

– Ты вырос, полурослик, – тихо сказал он. – Ты стал мудрым и жестоким. Теперь ты лишил мою месть сладости, и я ухожу в долгу перед твоим милосердием. Но я ненавижу и его, и тебя! Хорошо, я уйду и не буду больше вредить тебе. Но не

надеюсь услышать от меня на прощание пожеланий здоровья и долгих лет жизни. У тебя не будет ни того, ни другого, хотя и не по моей воле; я только предсказываю [Толкиен Дж.Р.Р., *Возвращение короля*, перевод В.С. Муравьева, А.А. Кистяковского].

Жестокость, о которой говорит Саруман, вряд ли можно считать чертой, которую приобретает Фродо: наоборот, он постоянно проявляет милосердие. Это, скорее всего, то, что хочет видеть во всех, в том числе и во Фродо, пыщущий злостью Саруман. Гораздо важнее слова „ты вырос”, что символизирует духовный рост героя. Отсутствие здоровья и как следствие короткая жизнь может рассматриваться как расплата за этот духовный рост. В религиозной литературе мотив аскетизма как достижения духовного блаженства чрезвычайно распространен.

Но если герой исповедальной литературы всегда показан изнутри (Аврелий Августин „Исповедь”), то Фродо – только извне. И это при том, что именно он сам описывает поход, о чем становится известно в конце. И он сосредоточен исключительно на повествовании! Однако мы уверенно можем утверждать, что рефлексия героя была, причем она явно возрастала по мере приближения хоббита к Роковой горе. Однако ни одного внутреннего монолога, даже развернутых мыслей героя, в романе нет. Фактически внутренне состояние героя описывается при помощи средств косвенного психологизма. Чем ближе подходит Фродо к Роковой горе, тем чаще подчеркивается, что он отстранен от внешнего мира, глубоко погружен в себя, не замечает происходящего вокруг, почти не реагирует на слова и действия Сэма:

За весь последний день Фродо не вымолвил ни слова; он брел, согнувшись и спотыкаясь, не разбирая пути. Сэм понимал, что хозяину тяжелее, что всему виной Кольцо, которое пригибало его к земле и не давало ему ни минуты покоя. Он с тревогой замечал, как Фродо то и дело поднимает левую руку, будто защищаясь от удара или

заслоняя полуослепшие глаза от ужасного, ищущего их Ока. А иногда правая рука ползла по груди, хватая цепочку, и медленно опускалась – пока что воля одолевала искушение. [Толкиен Дж. Р.Р., *Возвращение Короля*, перевод В.С. Муравьева, А.А. Кистяковского].

Так изображаются персонажи героического эпоса. Например, о чувствах Сида, узнавшего, как инфанты надругались над его дочерьми, ничего не сказано, есть только одна деталь „гладит бороду”.

Важно и то, как чувствует себя Фродо после возвращения в Шир. С одной стороны, он испытывает глубокое облегчение, моральное удовлетворение. Но в отличие от Пиппина, Мерри и Сэма Фродо не может вернуться к прежней жизни. Более того, если у Сэма стоит задача возродить Шир: он проходит по всей стране, заново сажая деревья, срубленные во время владычества Сарумана. Главным чудом, сотворенным Сэмом, становится дерево маллорн. Фродо же оказывается в принципиально иной ситуации. Видимо, единственное, что поддерживает его силы, – это необходимость рассказать о своем путешествии. Это можно рассматривать как заключительную часть миссии Фродо. Неслучайно герой уединяется в доме и все время проводит за письменным столом. Помимо этого, написание книги предполагает глубокую внутреннюю работу, переживание происшедшего, а также его осмысление, т.е. духовная работа продолжается.

В характере Фродо логично предположить черты героя литературы, современной Толкиену. Выше мы уже неоднократно подчеркивали, что Фродо, хотя и похож на героя героического эпоса и исповедальной литературы, все же „не дотягивает” до их уровня. Если в Средние века объектом изображения становились необычайные герои, то Фродо, несмотря на то, что выполняет миссию, с которой, кроме него, никто, несомненно, не справится, все же не до конца выдерживает испытания. Масштаб героев и событий в литературе Нового времени существенно снижается. С героями литературы XIX – начала XX века роднит Фродо и процесс

становления личности: и хотя остается неизвестным, что именно происходит в душе героя, очевидно, что в конце произведения герой уже совсем другой: ему становится понятно многое. Герой Средневековой литературы „в чистом виде” смотрелся бы странно, если не нелепо в произведении середины XX века. Можно сказать, что тенденция к необычности сохраняется и у Толкиена, но лишь в том объеме, который готов принять современный ему читатель.

Из жанров литературы Нового времени к „Властелину Колец”, видимо, ближе всего исторический роман. Однако при внимательном чтении становится понятно, что общих черт между героем исторических романов и Фродо фактически нет. Главное отличие состоит в том, что герой исторического романа – обычный человек, волею судьбы оказавшийся вовлеченным в исторические события. Он не понимает или же весьма приблизительно представляет себе, что происходит, но вынужден принимать решения и действовать в сложившейся обстановке. На протяжении всего повествования герой в первую очередь является наблюдателем, хотя при этом может выполнять и основную сюжетобразующую роль. Фродо же наоборот *прекрасно все понимает*, он совершенно четко осознает свою роль, при этом *ключевую* в происходящих событиях. Его задача – не осмысливать происходящее, а бороться со злом. В этом плане важным представляется сравнение Фродо и Тома Бомбандила, который парадоксальным образом оказывается гораздо ближе к герою исторических романов. Элронд на совете подчеркивает, что, хотя Кольцо не может повлиять на Тома, он будет очень плохим его хранителем, поскольку никогда не сможет понять, какая мощная и опасная вещь оказалась в его руках. Он сосредоточен исключительно на том, что происходит в Старом лесу, ему не понять, что сейчас решается судьба всего Средиземья.

Таким образом, характер Фродо оказывается как бы сконструированным из различных видов характеров героев Средневековой литературы, в первую очередь это герой ге-

роического эпоса и исповедальной литературы. С героем героического эпоса Фродо роднит глобальная задача спасения мира от мифологического врага. А с героем исповедальной литературы – духовный подвиг. При этом Фродо фактически „не дотягивает” до уровня героя ни той, ни другой литературной традиции. Это связано с тем, что произведение написано в другую историческую эпоху, когда на смену необычайным героям приходят вполне обычные персонажи.

Библиография

- Understanding the Lord of the Rings. The best of Tolkien criticism*, Edit. by Rose A. Zimbaro, Neil D. Isaacs. USA, Boston, 2004.
- Августин: *pro et contra*. Санкт-Петербург, 2002.
- Блаунт Дуглас К., *Сверххоббиты: Толкин, Ницше и воля к власти*, [в:] „Властелин колец” как философия. Екатеринбург 2005.
- Гинзбург Л., *О литературном герое*. Ленинград 1979.
- Гопман В.Л., *Золотая пыль. Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX-XX вв.* Москва 2012.
- Гуревич А.Я., *Категории Средневековой культуры*. Москва 1984.
- Толкиен Дж.Р.Р., *Властелин Колец. Братство Кольца*. Перевод Н. Григорьевой, Н. Грушецкого, <https://books.google.ru/>
- Толкиен Дж.Р.Р., *Возвращение Короля*, перевод Н. Григорьевой, Н. Грушецкого, <https://books.google.ru/>
- Толкиен Дж.Р.Р., *Возвращение Короля*, перевод В.С. Муравьева, А.А. Кистяковского, <http://xn--80aobchcq2a.xn--p1ai/book-9>

FRODO'S CHARACTER: NEW HERO OR FAMILIAR STRANGER

An attempt is made to reveal the genesis of Frodo's character, the main character of Tolkien's novel „The Lord of the Rings”. It is noted that some traits bring him closer to the characters of heroic epics, others – to the heroes of confessional literature. Such a combination is impossible in the literature of the Middle Ages, but it is quite acceptable in the literature of the twentieth century. However, compared with the medieval heroes, the caliber of Frodo's personality is significantly lower, which is a feature of modern literature. At the same time, Frodo is absolutely different from the characters from the literature of the 19th and 20th centuries, primarily a hero of a historical novel, which he is most similar to.

Key words: Tolkien; Frodo; hero; heroic epic; confessional literature.

Нестерова Евдокия Антоновна

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при
Президенте Российской Федерации
(Россия, Москва)

БЕРЕГА БЕЗГРАНИЧНОГО: ПРОСТРАНСТВО В ФЭНТЕЗИ КАК СМЫСЛОВАЯ КАТЕГОРИЯ³

Статья посвящена анализу смыслового содержания природных и антропогенных объектов, включенных в ландшафт. Выделены основные, наиболее частотные образы мест, появляющиеся в произведениях фэнтези как в литературной, так и в кинематографической ветви функционального стиля. Пространство – одно из ключевых и «сердцевинных» элементов фэнтези как литературного жанра. Создание общей сводной карты значений элементов пространства в фэнтези позволит значительно прояснить концепцию устройства Вселенной с точки зрения данного модуса художественности. Кроме того, на базе совпадения смысловой нагрузки конкретных образов мест в произведении с вычлененными типичными для фэнтези значениями соответствующих элементов можно будет судить о принадлежности произведения к функциональному стилю фэнтези.

Ключевые слова: фэнтези; пространство; гора; бездна; башня; скрытый лес.

Путешествие – одна из основных форм описания духовного развития и становления в большинстве культур. Карты на протяжении многих веков обязательно содержали предупреждения, руководства как неотъемлемую часть: это осмысленная, продуманная, целостная модель определенной сферы знаний. Это способ фиксации имеющейся информации. Карта сообщает путешественнику, чего стоит опасаться, каких мест постараться избежать и каков в принципе путь к его цели, а также, какова его цель и возможно ли до

³ Автор статьи выражает благодарность Ольге Поломошновой и Дмитрию Лебедеву за советы, позволившие существенно расширить горизонты исследования.

нее добраться. Картографирование внефизических пространств является распространенной формой передачи инициатического и иного духовного опыта – от мифов до Данте.

Это обусловлено, в том числе, и тем, что в представлении многих культур место само по себе является хранителем памяти. Кроме того, физические элементы мира, особенно его характерные ландшафты составляют группу базовых когнитивных метафор.

В современном литературоведении существуют различные термины, связанные с изображением в произведении физических пространств. В первую очередь это локус и топос. «Филологи называют „локусом” закрытые пространственные образы, „топосом” – открытые. В то же время наблюдается и другая тенденция: топосу отводится роль обозначения „языка пространственных отношений”, понижающих художественный текст, т.е. „места” разворачивания смыслов, локус же соотносится с конкретным пространственным образом, отсылающим к действительности» – пишет в исследовании, посвященном терминологии пространств, В.Ю. Прокофьева [Прокофьева 2005, с. 87–89]. Она также отмечает, что изображения пространства в художественном произведении по сути всегда являются «пространственными концептами с определенной в когнитивной лингвистике структурой этого ментального феномена» [Прокофьева 2005, с. 90]. В связи с кинематографом употребляется также термин „локация”, первоначально означающий место съемок. Для живописи наиболее характерны термины «пейзаж» или «ландшафт».

В данной работе мы рассматриваем как открытые пространства, так и расположенные на местности постройки. Объединяющим принципом служит разбор содержания, смысловой нагрузки изображения пространств, соотносимых с элементами природы, ландшафтов физического мира. Кроме того, мы анализируем изображения пространств в разных по способу их представления искусствах – в первую очередь, литературе и кинематографе.

«Ландшафт – это не просто тот мир, который мы наблюдаем; это конструкция, композиция этого мира. [...] Те, кто создают место и владеют им, вносят коллективный вклад в значение этого места. [...] Композиция их ландшафта в высокой степени интегрирована, вписана в ежедневное движение жизненных событий – она связана с рождением, смертью, празднествами и трагедиями – во все события, заключающие в себе человеческое время и место». [Cosgrove 1984, p.13, 18–19].

Пространство воспринимается как способное хранить память дольше (то есть эффективнее), чем человек и даже поколения людей. Таким образом пространство некоторым образом включено в культурные отношения, оберегает „культурное“, являясь и сценой для культурных событий, и обладая способностью закреплять их в бытии, когда они уже случились, прошли и даже иссякли для людей. «Пак сам представляет что-то вроде коллективного бессознательного. Его истории нужно не вспомнить, но узнавать, когда встречаешься с ними – как дети узнают и помнят Пака, Парнесиуса или сэра Ричарда, когда встречают их в лесах». [Prickett 1979, p. 210]. «Они [дети] сохраняют способность узнавать фантастическое в их окружении, узнавание, сообщенное им вдохновляющими рассказами [Пака] и „способом видеть“ ландшафт, который является Англией». [Nathanael 2016, p. 92].

Таким образом базовая оппозиция „культура-природа“ в рамках фэнтези обладает куда более сложными внутренними взаимоотношениями. Пространства также окрашены когнитивным членением на свое и чужое: свой дом, своя земля/страна. Фэнтези, однако, вполне может располагать иной мир в самом сердце „своего“ пространства, именно постольку, поскольку, по сути, это иномирье есть неизвестное человеку содержание его самого, то есть максимально своего из всего, чем он может обладать.

Статья посвящена анализу некоторых мест и природных, а также антропогенных элементов ландшафта, частотных и потому относимых к базовым в современном фэнтези.

Фэнтези нами понимается в первую очередь не как формальная категория литературы, а как текст культуры, который может быть воспроизведен разными языковыми средствами или разными искусствами. Язык также понимается расширительно, как единство языковых задач, целей и аудитории, то есть любая семиотическая кодовая система.

Исходя из предпосылки, что фэнтези, следуя мифу, отражает внутреннее пространство бытия – пространство духа, мы сосредоточим внимание на местах и пейзажах, элементах природы как образе внутреннего мира. Возникающие в литературе и кинематографических произведениях фэнтезийного уклона образы мест позволяют задуматься о создании карты фэнтези, отражающей глубинное представление стиля о структуре мира, бытия, человеческого сознания и внутреннего мира. Создание единой „карты пространств” фэнтези позволит уточнить цель квеста – путешествия главного героя - и отразить глубинное представление данного модуса художественности о внутреннем мире человека, бытия и сознания, а также выявить основные предупреждения и частные задачи – модели „верного” и „неверного” поведения в духовном пространстве.

Любое пространство в первую очередь характеризуется границами. Необходимость обозначить границу актуализируется при описании. Любопытно, что А.Я. Гуревич формулирует определение героя как «совпадение внутренних границ личности с внешними» [Гуревич 1978, с. 145], а С.Ю. Неклюдов отмечает, что «по отношению к герою эти „места” являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию» [Неклюдов 1966, с. 42].

Первой границей является порог дома героя, или порог в более широком понимании – граница знакомых, обжитых героем мест (Сэм Гэмджи во „Властелине колец” останавливается на границе поля, дальше которого он никогда не бывал). Это ближняя граница. Выход за ее пределы, в принципе, может вообще никогда не состояться. Преодоление

этой границы является первым шагом, определяющим персонажа как героя.

Значимо, что выход за границу Порога/Знакового в фэнтези происходит по определенным законам. Он не случается по ошибке, по незнанию; ему предшествует некое событие – обычно встреча с другим персонажем – которая зорит в сознание персонажа то, что в психологии называют „зовом приключений”. После этого толчкового события (появление Гэндальфа в Бэг-Энде) проходит некоторое время, которое позволяет личности осознать, что она собирается совершить прорыв за границы знакомого, привычного мира – а также мироустройства. То есть выход *вовне* может состояться только при условии сознательного решения личностью туда двинуться. За этим „туда, вовне” скрывается Иной мир. Так, в „Пиратах Карибского моря: На краю света” герои движутся „через край и еще раз через край”.

Дальней границей бытия в фэнтези в разных формах выступает аналог границы Вселенной вообще. Ее репрезентирует Бездна – в форме вод первичного океана, огненной бездны или абсолютной пустоты [Нестерова 2017, с. 111–117]. Эта граница угрожает герою абсолютной потерей себя, обретенного за первой границей. Эта потеря, гибель также может иметь разные формы: физическая смерть, потеря души, безумие. Это вторая – принципиальная – ситуация выбора себя. Причем герой фэнтези до второй, внешней, границы бытия обязательно добирается, поскольку обретенный статус нужно подтвердить. Первая граница – выбор искать себя (узнавать) или нет. Вторая – сохранять себя или нет. При этом в произведениях мы часто сталкиваемся с ситуациями, в которых упасть в бездну и отказаться означает для героя, напротив, сохранить себя (искупить). Таковы прыжки или падения Шерлока (в сериале „Шерлок”, 3 сезон, прыжок с крыши больницы ради спасения друзей); падение Голлума во „Властелине колец”, прыжок-падение Уилла Грэма и Ганнибала Лектера (сериал „Ганнибал”, 13 эпизод 3-го сезона и многие другие. Таким образом, фэнтези создает очень сложное содержание границы, что есть потеря, а что

есть обретение. Отказ как принятие, отказ от себя как спасение мира подтверждают героический статус персонажа, его обретенную целостность. „Фокус вовсе не в том, чтобы жить вечно, Джеки. А в том, как остаться самим собой... навеки”, формулирует задачу героя фэнтези Капитан Тиг, отец Джека Воробья в „Пиратах Карибского моря: На краю света”. Квест героя фэнтези вполне отвечает формулировке «истинное назначение вашего путешествия – это не место на карте, а новый взгляд на жизнь» [Miller, H.]. Для обретения нового взгляда на жизнь необходимо обретение нового взгляда на себя.

Между двумя границами находится пространство, частично очеловеченное. Проанализируем некоторые наиболее значимые места между Порогом и Бездной.

1. Гора и Башня; Башня и Лабиринт

Горы – ближайший к Бездне элемент пейзажа, преграда на пути к ней. Единство смысла, содержания этого элемента ландшафта подчеркивается в фэнтези также схожестью наименований гор: Горы Безумия, Горы Горя, Изгарные горы и так далее. Бездна и горы – стихийное, нечеловеческое, бытийное, онтологическое начало.

На этапе мифологии Башня выступала полным аналогом Горы: собственно, это и была рукотворная гора. Семантическое наполнение Башни в мифах (где она вообще не особенно частотна) сводилось к функции горы [Нестерова 2015]. Это место использовалось как храм (зиккураты), поскольку было вне сферы бытия человека [Элиаде 2000, с. 31]. Гора (в Библии Бог настигает пророков именно на возвышенностях) первоначально близка по функции к порогам (в их мистическом понимании), то есть это „место-нигде”, „место-вне”, в первую очередь – вне мира людей, мира срединного. Старший Аркан Башня во французском варианте Таро так и зовется *La maison Dieu* – „дом Бога”.

Предпосылки формирования образности Башни в фэнтези можно искать в самых разных источниках, так как фэнтези впитало влияние очень многих культурных явлений.

Обратимся к тем произведениям, которые очевидно имели непосредственное участие в становлении смысла Башни в фэнтези.

- **Башня как место заточения.** Этот смысловой оттенок привносится в фэнтези Артуровским циклом – образ волшебной башни, в которой заточен Мерлин. Сравним его с башней колдуна в „Игре Престолов”, которая должна удерживать магию драконов и Дейнерис; Башня камня Терренон в «Волшебнике Земноморья», которая должна удерживать Геда властью камня; наконец, сторожевая башня на перевале Кирит-Унгол, созданная «чтобы удерживать врагов в Мордоре». В Темной Башне заточен таинственный Багряный Владыка, пытающийся разрушить мироздание и саму Башню в произведении Стивена Кинга. (Отметим, что А. Голан также интерпретирует лабиринт как место заточения солнца [Голан 1993, с. 130-131]).

- **Башня как цель поиска.** Р. Браунинг, поэма «Чайльд-Роланд дошел до Темной Башни». Темная Башня также цель поисков Роланда у С. Кинга и одно из искомым Бастианом мест в «Бесконечной истории» М. Энде.

Башня может именоваться Темной, а может, напротив, быть сияюще-светлой. Выбор доминирующего смыслового оттенка – Башни как места Светлых сил или как средоточия зла – в каждом конкретном произведении может быть отчасти связан с конструкцией сюжета квеста. Если герою необходимо одолеть зло⁴, Башня будет, вероятно, местом пребыва-

⁴ Зло при этом также может пониматься весьма различно. = Джудит Вейсман видит в Темной Башне романтического поэта Браунинга визуализацию «извращенной политической системы» [Weissman, Judith. "Browning's Politics of Hell: 'Childe Roland to the Dark Tower Came' and 'The Statue and the Bust'." *Concerning Poetry* 10, 2 (Fall 1977) – p. 11–22; перевод мой – Е.Н.]. Л. Фелпс предлагает сразу три возможных интерпретации той же самой башни: 1) Башня – символ квеста, поиска 2) Башня – символ Поражения, ведь если ее найти, квест теряет смысл 3) Башня – символ проклятия, обмана, разрушающего жизнь героя. [Phelps, William Lyon. *Robert Browning*. New York: Archon, 1912. Rpt. 1968 – p. 233].

ния темных сил; если герой пребывает в поиске, Башня (даже Темная) будет в первую очередь представлена как источник Света. В произведениях чаще всего несколько башен, они могут активно противопоставляться (Башня из Слоновой Кости и Замок Ксаиды, состоящий из пяти башен). При этом цветовая характеристика может быть способом акцентуации, игры. Так, дом Ганнибала Лектера, являющийся смысловой Башней сериала, - белый. Это еще раз подчеркивает, что для антагониста значительно важнее его внутренний поиск себя, в то время как активная борьба со злом – лишь способ движения к глубинам себя.

Внутренняя суть и основной смысл Башни в том, что она является источником и средоточием ВСЕХ сил, а все силы, весь потенциал бытия – это чистый Хаос. Башня и «сказка» соотносятся Толкиеном [Cook]. Хотя речь идет об эльфийских башнях, здесь значимо то, что это прибрежные башни, локация приближена к морю - водяной бездне.

Башня содержит в себе Хаос, не являясь им, она способна удерживать его, давая начало миру организованному. Очевидно, это место, наименее подходящее человеческой природе, поэтому логично, что она находится на максимальном удалении от срединного, человеческого мира. Башня – визуальный образ того, что полностью выходит за рамки человеческого понимания, превосходя даже Бездну, всесильный безграничный потенциал. Башня неуничтожима, поскольку сама содержит в себе все силы, которые есть разрушение. Это источник, позволяющий быть всему, что существует, и хранящий это существование от вод Хаоса, которые стремятся потопить Башню. Поэтому в конкретных произведениях Башня может проявлять темную или светлую свою сторону, но ее суть как образа фэнтези именно в слиянии в ней обоих начал. Поэтому этот образ особенно близок произведениям, основанных на концепции победы в поражении (Р. Браунинг, Дж.Р.Р. Толкиен, Б. Фуллер и другие).

Смысл как горы, так и Башни конструируется из слияния значение порога (разрыва границы), Центра и связи уровней-миров, то есть всех основных компонентов смысла

сакрального места как такового. В некоторых произведениях Башня сопровождается Лабиринтом („Бесконечная книга” М. Энде), где-то сближается в пространстве с наиболее значимой горой (Барад-Дур и Ородруин), где-то ставится прямо над Бездной („Ганнибал” Б. Фуллера). Однако Башня в фэнтези очевидно обладает куда более сложным семантическим наполнением. Гора все также выступает местом, пригодным для общения с божественным (Фродо на холмах) [Нестерова 2015, с. 62–68]. Башня же становится местом более значимым. Это сердце Вселенной, источник всех сил бытия, сил магии.

Башня есть манифестация собственной воли. Она требует от героя подтвердить свой выбор – то есть себя. В Башне сильна символика Центра: попасть туда сложно, но он достижим [Элиаде 2000, с. 159]. Наконец, стоит отметить, что образы горы и башни как особого смыслового комплекса актуальны и для других стилей и жанров литературы. Упомянем, например, радиопьесу ирландского поэта и драматурга Луиса Макниса „Темная Башня”.

Гора, Башня и Лабиринт явственно близки по функциям; они могут выступать аналогами, заменяя друг друга. К примеру, в „Хрониках Амбера” Р. Желязны нет Башни, но есть Лабиринт, в Земноморье У. ЛеГуин нет центрального образа Башни, однако есть Лабиринт, укрывающий до поры Темные силы, и есть Горы Горя, которыми завершается Страна Смерти. Каждый из данных образов также теснейшим образом связан с образом Бездны, хотя иногда мы встречаем только образ Бездны-Границы („Темные начала” Ф. Пулмана, „Пираты Карибского моря: На краю света” или „Тор-2: Царство Тьмы”).

Башня и Лабиринт часто сливаются в единый ландшафтный комплекс, сама башня может иметь структуру Лабиринта – в нее сложно проникнуть или же сложно ее покинуть. Лабиринт есть переход от Хаоса к Миру, гармонии, к человеческому от божественного. Он – проводник Пустоты в мир. Лабиринт скрывает опасность потери себя – растворения в божественном. «В лабиринте нет ни драконов, ни

подводных тварей. Вместо этого вы встретитесь с чем-то более страшным. Видите ли, в лабиринте люди сильно меняются. Найдите кубок, если сможете, но будьте осторожны – на пути к нему вы можете потерять самих себя»: так напутствует участников соревнований Дамблдор в „Кубке огня”. Если Гора это место манифестация собственной воли, подтверждение выбора, то Лабиринт что-то вроде батареи, подключенной к Космосу. Это место проведения воли в мир, необходимое для (пере-)создания мира.

2. Скрытый лес

Лес в целом носит значение места обитания неизданного – и встречи с ним. Не обращаясь к анализу смыслового содержания отдельного дерева (эта тема насыщена самостоятельным сюжетом и активно исследуется начиная с К.Г. Юнга как с точки зрения психологического архетипа, так и в преломлении конкретных художественных образов), отметим основные смысловые тенденции в образе леса как совокупности, локуса. Во-первых, мы регулярно наблюдаем в произведениях фэнтези лес, находящийся между мирами (у У. Морриса, М.Энде, К.С. Льюиса; из недавних произведений назовем Лес Мифаго из *The beginning woods* Малькольма Макнилла). Лес это пороговое состояние бытия, пограничье. Лес маркирует переход в зону „чужого”, иномирье. Джон Мюир, чья жизнь теснейшим образом связана с лесами, для кого лес – основной источник вдохновения, является автором строк «And in the forest I go to lose my mind and find my soul» (Я отправляюсь в лес, чтобы потерять рассудок и обрести мою душу. Перевод мой – Е.Н.). Фраза пользуется огромной популярностью в интернете, что говорит о том, что людям по всему миру что-то в ней созвучно, отзывается.

Другой чрезвычайно популярный ныне писатель, более того – психолог, антрополог, исследовательница и собирательница сказок К.П. Эстес в своем *opus magna* – „Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях” пишет: «Ступай в лес, ступай! Если никогда не пойдешь в лес, с тобой никогда ничего не случится и твоя жизнь не начнется...»

[Эстетс].

Очутившись в сумрачном лесу, герой попадает в междумирье, состояние неопределенности. В рыцарских романах все самые странные встречи и неожиданные события происходят в лесах. Это место столкновения со сверхъестественным, превосходящим природу, нормальное, знакомое. Это встреча со своими истинными, божественными способностями.

Однако мы обратимся к еще более специфической области леса, а именно Скрытому (Потаенному) сумеречному лесу. У Дж.Р.Р. Толкиена наиболее подробно такой лес представлен в образах Лотлоризна и Дориат. Наиболее ярким визуальным образом подобного леса является Пандора Джеймса Кэмерона – ее территории, населенные местными кланами. Путь Джейка, главного героя фильма, очень четко укладывается в схему „потеря разумного подхода ради обретения души”.

Скрытый лес имеет надежную границу, отделяющую его от внешнего мира и другой части леса. Таковы Завеса Мэлиан и схожая с ней магия Галадриэль, Черный Лес, ограждающий Святую Глушь в „Белоснежки и охотнике” или терновая непроходимая стена, отделяющая Болота Малефисенты в одноименном фильме. Как можно заметить, эти места связаны с женскими образами – королевами, феями, жрицами. Это позволяет предположить, что Скрытый лес означает „женское” восприятие мира. Это подтверждается и визуальными образами как иллюстраций к книгам Толкиена, так и фильмами. Эти места именно сумеречные – здесь царит не ночь и не день. Превалирует сумеречное освещение, насыщенное обилием светящихся растений, существ, строений. Это образ иррационального, интуитивного постижения мира, типичного для женского восприятия действительности. Это синтетическое, магическое, природное видение: здесь нет четкого, логичного разделения на оппозиции ума, такие как ночь / день, уродливый / прекрасный, полезный / вредоносный, добрый /злой, человек / зверь. Также эта часть

леса в произведениях находится в противоборстве или противостоянии с замком – мужским способом взаимодействия с миром. Светящийся сумеречный лес символизирует слиянность духовного с физическим, а также слияние Анимуса и Анимы в целостную Самость личности. Для мужчин же встреча с Анимой в себе представляется жуткой, поскольку угрожает с трудом завоеванной мускулинности. Отметим также, что данные местности и данное состояние мира в указанных произведениях очевидно окрашены позитивно и, более того, представляют состояние, страстно желаемое героем – или, как результат знакомства с ним – зрителем/читателем. Это своего рода образ идеального мира.

Все рассмотренные элементы пейзажа и местности демонстрируют, что в фэнтези ландшафт содержит в себе духовное начало. В физическом мире, в природных элементах заключена память, душа, жизнь. Наконец, каждый комплекс (локус) несет в себе масштабное и сложное содержание, регулярно повторяющееся в произведениях того же художественного модуса. На примере образов леса и Башни видно, как развивается, мутирует содержательный смысл образов мест. В фэнтези содержание и свойство образов обусловлено не только воспоминаниями о фактическом опыте („горы – опасное место“) или мифологическим представлением („башня – это сакральное место“). Единство смыслового наполнения образов кино и литературных произведений, по внешним критериям относимых к весьма далеким жанрам, еще раз свидетельствует о существовании единой модели мира, значимой для современного искусства в разных его проявлениях.

Проблемно-тематическая близость, единство визуально-мотивных элементов, прослеживающаяся сопоставимость конфликтов и основной фокус интереса – углубление в пространство личности – еще раз подтверждает, что широкий пласт кинопроизведений и литературы XX–XXI веков относится к единому тексту («культурологи рассматривают текст как семиотическую единицу, для которой словесность/несловесность не есть дифференцирующий признак. Текст может быть обращен к любому из органов чувств,

главное условие для текста как объекта научного, художественного интереса – его внеситуативная ценность» [Немцев 2004, с. 16]. Кино и литература фэнтези оперируют одними языковыми средствами и представляют самостоятельный функциональный стиль – «общественно осознанную, исторически сложившуюся, объединенную определенным функциональным значением и закрепленную традицией за одной из наиболее общих сфер социальной жизни *систему языковых единиц всех уровней и способов их отбора, сочетания и употребления*. Это функциональная разновидность, или вариант, [русского] литературного языка, определяющий его использование в разных сферах общения и создающий разные речевые стили как композиционно-текстовые структуры» [Стилистический энциклопедический словарь...].

Данная работа является первым приближением к формулированию точного значения, смыслового содержания каждого из локусов и топосов. Кроме того, в статье невозможно рассмотреть даже основную часть значимых частотных локусов и топосов функционального стиля. Аналогичному анализу необходимо подвергнуть такие природные и антропогенные объекты, как: замок, город, пустыня, болота, цветочное поле, различные водные объекты и другие.

На основе проведенного анализа в перспективе представляется интересным проанализировать, какие локусы застыли в семантическом наполнении, создавшемся на более ранних, фольклорно-мифологических этапах (например, река – преграда-порог), а какие существенно эволюционировали.

Библиография

- Голан А., *Миф и символ*. Москва 1993.
- Гуревич А. Я., *О природе героического в поэзии германских народов* „Известия АН СССР”, Серия литературы и языка, 1978, № 2.
- Лакофф Дж., Джонсон М., *Метафоры, которыми мы живем*. Москва 2004.
- Луговая Е.А., *Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория: на материале эпоса Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец»*. Ставрополь 2006.

- Неклюдов С. Ю., *К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине*, [в:] *Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам*. Тарту 1966.
- Немцев М.В., *Стилевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны*. Москва 2004.
- Нестеров А.В., *Густав Майринк: топография иного*, [в:] Г. Майринк, *Волшебный рог бюргера. Зеленый лик*. Москва 2000, т. 1.
- Нестерова Е.А., *Возвышенность как место реализации сакрального сюжета во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкиена*, „Сюжетология и сюжетография”, №2, 2015.
- Нестерова Е.А., *Космогония эсхатологии: «прыжок в бездну» как изобразительный мотив мифологии синтеза в современном кинематографе („Ганнибал” Б.Фуллера)*, [в:] *Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы II научно-практической конференции*, под ред. Я.В. Солдаткиной. Москва 2017.
- Поломошнова О., *Башня и Смерть*, <http://evendim.ru/smert-bashnya/>
- Прокофьева В.Ю., *Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы*, „Вестник Оренбургского государственного педагогического университета”, №11, 2005.
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, ред. Кожина М.Н. Москва 2003, <http://www.endic.ru/stylistic/Stil-105.html>
- Элиаде М., *Миф о вечном возвращении*. Москва 2000.
- Эстес К.П., *Безущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях*, http://valery-159.narod.ru/psychologi/estes/estes_16.htm.
- Юнг К.Г., Кереньи К., *Душа и миф. Шесть архетипов*. Киев 1996.
- Cook S., *The View from the Tower*, <http://yemachine.com/tolkien/the-view-from-the-tower/>
- Cosgrove D. *Social formation and symbolic Landscape*. Totowa 1984
- J.R.R. Tolkien: *the Forest and the City*, ed. by Conrad-O'Briain H., Hynes G. Dublin 2013.
- Nathanael T. Sight, *Spatiality, and the Animated Landscape: Kipling's Puck of Pook's Hill and the Borders of Fantasy*, „Yearbook of Eastern European Studies”, №6.
- Prickett S. *Victorian Fantasy*. Bloomington 1979.
- Representations of Nature in Middle-earth*, „Cormarë series”, № 34, 2015.

Miller, H. Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch. New York 1957;
цит. по: <https://www.goodreads.com/quotes/133768-one-s-destination-is-never-a-place-but-a-new-way>

SHORES OF THE BOUNDLESS: SPACE IN FANTASY FICTION AS A MEANINGFUL CATEGORY

Fantasy works from the earliest ones like W. Morrison's novels to the latest ones like M. Ende's have similar toponyms as well as some landscape elements tend to have similar meaning / function. Landscape plays a significant and unique role in Fantasy works. Fantastic literature shall deeply affect the formation of the basic categories of readers. The study of the structure of basic categories, like space, presented in Fantasy Fiction, and of the emergent utterly new symbols and categorical forms is a grave urgent sociological and anthropological task. Analyzing the function of space therefore will also be helpful in classifying text as fantasy or not.

Key words: fantasy fiction; space; mountain; Void; Tower; Inner wood.

Шустова Элина Викторовна

Казанский федеральный университет
(Россия, Казань)

**ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ
ТВОРЧЕСТВА ДЖ. Р.Р. ТОЛКИЕНА
В РОССИЙСКОЙ ФЭНТЕЗИ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ
НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА К.Ю. ЕСЬКОВА
„ПОСЛЕДНИЙ КОЛЬЦЕНОСЕЦ”**

Целью исследования является анализ романа К.Ю. Еськова „Последний кольценосец” в отношении рецепции творчества Дж. Р.Р. Толкиена. Обозначаются аспекты рецепции, её объекты, прослеживаются механизмы творческого взаимодействия, определяемые авторским подходом. Исследование показало, что интерпретация К.Ю. Еськовым творчества Дж. Р.Р. Толкиена вскрывает противоречие между завершённой внутренней структурой логически и концептуально целостного первоисточника и рядом его аспектов, представляющих своего рода terra incognita, и в то же время преодолевает его.

Ключевые слова: Дж. Р.Р. Толкиен; К.Ю. Еськов; литературная рецепция; авторская интерпретация; литературная игра.

Рецептивный процесс в отношении произведений Дж. Р.Р. Толкиена в России имеет разнонаправленный характер. Творческий диалог с текстами писателя реализуется в собственно литературной, или „продуктивной” [Науман 1984, с. 178] рецепции его произведений. Е.В. Абрамовских использует термин „креативная” рецепция [Абрамовских 2007, с. 57]. С одной стороны, она выражается в создании новых текстов, взаимодействующих с первоисточником на уровне сюжета, системы образов, образа художественного мира, художественного метода и др. С другой стороны, специфика произведений Дж. Р.Р. Толкиена как „сильных” в интертекстуальном отношении текстов способствует созданию вторичных текстов разного толка, вступающих в творческий диалог с первоисточником и сохраняющих его атрибутивные черты.

Комплексный концептуальный диалог с толкиеновским легендарием требует широкого разнообразия художественных приёмов. Наиболее подходящими для многоуровневого взаимодействия с книгами Дж. Р.Р. Толкиена формами представляются крупные прозаические жанры, в частности, жанр романа, допускающий использование различных средств художественной выразительности, композиционных инструментов для создания художественного мира и характеристики персонажей и способов организации повествования.

Роман К.Ю. Еськова „Последний кольценосец” (1999) как репрезентативный с точки зрения творческого взаимодействия с книгами Дж. Р.Р. Толкиена можно назвать одним из самых ярких и самобытных произведений „по мотивам” „Властелина Колец”. В 2001 г. К.Ю. Еськов стал лауреатом премии „Странник” в номинации „Меч в камне” (фэнтези, сказочная фантастика). Ещё одним знаком признания романа, по словам автора, стала пародия на него А.В. Свиридова.

Рецепция романа Дж. Р.Р. Толкиена в „Последнем кольценосеце” выражается в двух аспектах. Первый аспект касается художественного пространства романа, т.е. образа вторичного мира. Он подразумевает интерпретацию Средиземья как мира, который, в соответствии с допущением К.Ю. Еськова, «столь же реален, как наш» [Еськов 2004]. Второй аспект определяет толкование героев „Властелина Колец” в русле действующих в художественном мире „Последнего кольценосца” закономерностей. Двойственный характер рецепции обусловлен авторским представлением о первоисточнике. Так, К.Ю. Еськов разграничивал своё впечатление о вторичном мире Дж. Р.Р. Толкиена как о смысловом и художественном целом и впечатление о толкиеновских образах и сюжетном оформлении трилогии: «Я преклоняюсь перед Толкиеном-Демидургом, создателем потрясающей собственной Вселенной, а вот к Толкиену-Рассказчику, автору повествования о Quest`е четырёх хоббитов, отношусь довольно равнодушно» [Еськов 2004].

Интерпретация К.Ю. Еськовым событий, описанных во „Властелине Колец“, среди других русскоязычных романских вариаций на темы произведений Дж. Р.Р. Толкиена занимает смысловую нишу, связанную с естественнонаучным подходом к истории Средиземья. Думается, именно доминирование рационального над эмоциональным отличает специфику этого романа. Сам автор отмечает, что его «привлекла логическая задача: дать непротиворечивое объяснение ряду очевидных несообразностей в той картине мира Средиземья, что нарисована Профессором, и показать, что несообразности эти – кажущиеся» [Еськов 2004]. Выполнение этой задачи диктовало необходимость дешифровки лакун первоисточника в естественнонаучном ключе.

Естественнонаучная интерпретация „Властелина Колец“ представляется уместной, несмотря на признанную литературоведами и критиками проработанность образа вторичного мира Дж. Р.Р. Толкиена и отсутствие в самом повествовании каких-либо отсылок к научной обусловленности существующего порядка вещей. Если истории Средиземья в толкиеновском легендарии уделено пристальное внимание, то, например, геология и экономика фактически не обоснованы. Дж. Р.Р. Толкиен указывал на «конфликт между литературной „техникой“ и увлечённостью детальной проработкой воображаемого мифического Века» [Толкин 2004, с. 199]. Писатель отмечал, что существование необъяснённых областей является положительной чертой повествования [Толкин 2004, с. 199]. Среди основных трудностей в написании романа он выделял трудности «биологического характера» [Толкин 2004, с. 215], а также отмечал, что земли и события созданного им вторичного мира «непросто оказалось бы подогнать <...> к наличествующим у нас археологическим или геологическим свидетельствам» [Толкин 2004, с. 320]. Эти пробелы были замечены К.Ю. Еськовым: «Степень проработанности и совершенства толкиеновского мира к подобного рода естественно-историческим штудиям вполне располагает, а местами – просто-таки на них провоцирует» [Еськов 2004]. Таким образом, оговорки

Дж. Р.Р. Толкиена определённым образом санкционируют естественнонаучную интерпретацию Средиземья.

К.Ю. Еськов использует форму заполнения лакун повествования Дж. Р.Р. Толкиена в рамках научной картины мира, связывая судьбу Мордора с особыми климатическими условиями. Терминологическая избыточность повествования направлена на подчёркивание автором реалистичности описанного в романе мира. Выстроенная в романе научная парадигма развития Средиземья основана на научных знаниях о развитии Земли. В рамках картины мира К.Ю. Еськова именно природные циклы сыграли роковую роль в развитии Мордорской цивилизации.

Мордор выступает в романе не обителью вселенского зла, а страной, вставшей на перспективный путь развития и разработки технологий. Связывая с Мордором идею прогресса, К.Ю. Еськов характеризует страны Запада как остановившиеся в развитии, показывая, таким образом, несостоятельность созданной Дж. Р.Р. Толкиеном модели мира, в которой пристрастие Врага к технике было обращено исключительно во зло. Мордор назван в романе Мастерской мира, а его столица Барад-Дур описана следующим образом: «Барад-Дур – удивительный город алхимиков и поэтов, механиков и звездочётов, философов и врачей, сердце единственной на всё Средиземье цивилизации, которая сделала ставку на рациональное знание и не побоялась противопоставить древней магии свою едва лишь оперившуюся технологию. <...> Это был вызов тупому агрессивному Закату, щёлкавшему вшей в своих бревенчатых „замках” под унылые речитативы скальдов о несравненных достоинствах никогда не существовавшего Нуменора» [Еськов 2005, с. 13]. Таким образом, конфликт в произведении оказывается перевёрнут по отношению к первоисточнику, раскрывая борьбу стихийных магических сил Средиземья и созидающего разума, труда и творчества, сосредоточившихся в Мордоре.

Художественное пространство „Властелина Колец” в романе К.Ю. Еськова в результате естественнонаучной ре-

конструкции подвергается, по Р. Ингардену, „объективизации” [Ингарден 1962, с. 41] и получает качественно иное наполнение. Автор осуществляет внешне непротиворечивое достраивание картины мира первоисточника в русле своего подхода, при этом преодолевая заданную Дж. Р.Р. Толкиеном модальность.

Преодоление модальности, заданной в первоисточнике, осуществляется на уровне системы образов. Наиболее репрезентативными в этом отношении представляются интерпретации образов героев, иллюстрирующих полярность картины мира Дж. Р.Р. Толкиена.

Орки как представители Тёмных сил в концепции Дж. Р.Р. Толкиена являются определяющим в рамках картины мира К.Ю. Еськова объектом рецепции. Можно заметить, что орки в целом являются одними из самых востребованных объектов интерпретации авторами художественных текстов, демонстрирующих влияние произведений Дж. Р.Р. Толкиена. Это провоцируется большим количеством связанных с этими образами лакун первоисточника, которые допускают множественность дешифровок. В „Последнем кольценосце” орки фигурируют как народность. Орк (у К.Ю. Еськова – орокуэн) является и одним из центральных персонажей.

Изображение орков как народности становится в романе К.Ю. Еськова иллюстрацией отношения автора к противостоянию орков и эльфов во времена Войны Кольца, описанной во „Властелине Колец”. У Дж. Р.Р. Толкиена орки описаны, на первый взгляд, довольно поверхностно. Обрывочный характер сведений и эпизодическое присутствие на страницах романа породило впечатление о них как о некой аморфной массе. С.Б. Переслегин обращает внимание на безликость представителей „Врага” у Дж. Р.Р. Толкиена: «Ни героев, ни женщин, ни детей – безликая масса, обречённая на уничтожение. По-видимому, до последнего человека» [Переслегин 2002]. По мнению исследователя, это представление легло в основу интерпретации Войны Кольца в романе К.Ю. Еськова. Действительно, в романе орки как народность

фигурируют в качестве жертв «эльфийской зачистки», в ходе которой было убито четверо взрослых и шестеро детей.

Изображение К.Ю. Еськовым орков представляется закреплённой в литературной форме иллюстрацией одной из интерпретативных тенденций российской субкультуры толкиенизма, связанной с восприятием орков и других представителей Тёмных сил «как народа, их женщин и детей, их культуры и психологии» [Альвдис Н. Рутин 2014, с. 201]. Автор опровергает представление об орках как о глубоко агрессивной массе в большинстве своём безымянных персонажей. Трагизм усиливается с помощью детализации (гул мясных мух, окровавленная детская игрушка и др.). Эпизод «эльфийской зачистки» изображён в реалистическом ключе. Таким образом, образы орков интерпретируются К.Ю. Еськовым с точки зрения гуманизма.

Авторская интерпретация типизированного образа толкиеновского орка реализована в романе К.Ю. Еськова через образ одного из главных героев – орокуэна Цэрлэга, сержанта армии Мордора. Образ орокуэна является авторским нововведением, и в начале романа он описывается так: «<...> типичный орокуэн, приземистый и широкоскулый, – одним словом, тот самый „орк“, которыми в Закатных странах пугают непослушных детей <...> продвигался вперёд стремительным рыскающим зигзагом, и все движения его были бесшумны, точны и экономны, как у почуявшего добычу хищника» [Еськов 2005, с. 8]. Некоторое сходство внешнего облика этого героя с толкиеновскими орками выполняет роль своего рода ориентира для читателя. К.Ю. Еськов вводит в роман небольшую предысторию, согласно которой Цэрлэг – орокуэн из племени кочевников, ремесленник, которому знакома радость творения и «гордость Мастера» [Еськов 2005, с. 15]. В военное же время это опытный и дальновидный командир, которому дороги жизни его солдат и который «ухитрился за три года войны потерять лишь двоих солдат и цифрой этой гордился про себя куда больше, чем орденом Ока, полученным прошлой весной из рук ко-

мандующего Южной армией» [Еськов 2005, с. 8]. В описанных в романе событиях Цэрлэг действует как разведчик высокого класса, которому свойственна порядочность, честность и преданность. Он отрицательно относится к Войне Кольца и скептически воспринимает тактику ведения военных действий, выбранную командованием мордорской армией. Характер Цэрлэга в интерпретации К.Ю. Еськова – это характер человека, у которого есть свои убеждения, ценности и приоритеты. Таким образом, автор разрушает представление об орках как о подлежащем уничтожению зле, реализуя сформулированный Альвдис Н. Рутиэн (А.Л. Барковой) тезис о том, что «идея орков (шире – слуг Врага) как имманентного зла русскому фэндому чужда» [Альвдис Н. Рутиэн 2014, с. 201].

Итак, орки в целом и Цэрлэг как их представитель в частности выступают в „Последнем кольценосце” как носители гуманных начал. На этот подход К.Ю. Еськова обращали внимание авторы рецензий на его роман. Некоторые рецензенты трактовали образ Цэрлэга и ещё одного из центральных персонажей романа, военного врача мордорской армии Халаддина, как иллюстрации человеческих характеров безотносительно к их „расовой принадлежности”. М.Скачковский замечает, что они «обычные люди, оказавшиеся в необычных обстоятельствах» [Скачковский 2003]. К. Вояковский определённым образом отождествляет представителей Тёмных и Светлых сил, приравнивая орков и троллей К.Ю. Еськова к жителям Рохана и Минас-Тирита: «это точно такие же люди» [Вояковский]. В связи с этой тенденцией в трактовке образов героев актуализируется вопрос о правомерности и целесообразности проведения сопоставления человеческого характера и орков у Дж. Р.Р. Толкиена.

Думается, что параллель „орки – люди” в интерпретации образов действительно возможна. Можно вспомнить, что, согласно письмам Дж. Р.Р. Толкиена, эльфы и хоббиты олицетворяют собой определённые стороны человеческой природы. Известный толкиновед Том А. Шиппи в своей статье „Орки, призраки, нежить: толкиновские образы зла” проводит прямую аналогию и замечает: «Поведение орков – это

человеческое поведение» [Шиппи 2004, с. 9]. Исследователь проводит своего рода реабилитацию этих персонажей. Так, он пишет, что они «имеют представление о добродетели, и их основные моральные принципы почти не отличаются от наших» [Шиппи 2004, с. 4]. Анализируя диалоги орков во „Властелине Колец”, он заключает, что они ценят верность, преданность и взаимное доверие [Шиппи 2004, с. 6–7].

В русле сопоставления интерпретации орков у К.Ю. Еськова и орков как воплощения некоторых граней человеческого характера у Дж. Р.Р. Толкиена творческое взаимодействие автора „Последнего кольценосца” с первоисточником происходит, вероятно, в русле отношения этих персонажей к своим действиям. У К.Ю. Еськова орокуэн действует в соответствии с нравственными принципами: он самоотверженно помогает бежать Фарамиру и Йовин, спасает жизнь солдату вражеской армии барону Тангорну. У Дж. Р.Р. Толкиена же действия орков не соответствуют их же представлениям о преданности и морали, как это следует из эпизода с Уфтхаком, орком, которого его приятели оставили на съедение Шёлоб. Прямого ответа на напрашивающийся вопрос о причине этого несоответствия Дж. Р.Р. Толкиен не даёт. Возможно, оно является следствием искажения, тема которого затрагивается в легендариуме применительно к Тёмным силам.

Таким образом, трактовки образов орков у К.Ю. Еськова и Дж. Р.Р. Толкиена схожи в плане их соотношения с человеческим характером. При этом полемика касается самоотождествления героев с их шкалой ценностей. Дж. Р.Р. Толкиен в этом отношении довольно пессимистичен. Том А. Шиппи замечает, что в изображении орков, поступки которых расходятся с осознаваемыми ими моральными принципами, лежит актуальная для XX века идея о том, что «самые страшные зверства свершались наиболее цивилизованными людьми» [Шиппи 2004, с. 4].

Эта идея реализована и у К.Ю. Еськова через образ Гэндальфа. Как объект рецепции он получает в „Последнем кольценосце” интерпретацию, зеркально противоположную заданной в первоисточнике; при этом творческий диалог не

ограничивается пространством „Властелина Колец”, а затрагивает концепцию легендарiums в целом и магов в частности. В её рамках маги, или „истари”, были отправлены в Средиземье в связи с возможной угрозой усиления Саурона, и их задачей было учить, наставлять, воодушевлять тех, кому он угрожал [Толкин 2004, с. 230]. Поэтому образы магов у Дж. Р.Р. Толкиена всегда связаны с проблемой знания.

В романе К.Ю. Еськова тема знания переосмысливается. Знание как развивающаяся категория в „Последнем кольце-носце” связана с понятиями науки и технологии, которые могут обеспечить его качественный прирост и изменить картину мира. Примечательно, что со знанием у К.Ю. Еськова связана тема творения. Динамичному и устремлённому в будущее знанию в романе противостоит магия как категория, обращённая к прошлому и не допускающая возможности информационного прироста. Саруман сравнивает приверженцев магического порядка (эльфов, магов) и жителей Мордора как сторонников научного и технологического прогресса: «Ведь мы, маги, в конечном счёте, лишь *потребители* созданного предшественниками, а они – *творцы* нового знания» [Еськов 2005, с. 23. Выделено автором. – Э.Ш.]. В рамках созданной К.Ю. Еськовым картины мира развитие науки представляется единственным способом выжить в борьбе с Природой и исключает слабеющую со временем магию как составляющую мира Средиземья.

Стремление Гэндальфа к сохранению магии у Дж. Р.Р. Толкиена изначально связано с идеей предотвращения или замедления «упадка (т.е. „перемен”, воспринимаемых как нечто нежелательное)», сбережения «всего желанного или любимого, или его подобия» [Толкин 2004, с. 175]. Именно поэтому в толкиеновском легендарiums Гэндальфу принадлежит одно из трёх выкованных эльфами колец – Нарья. В первоисточнике Гэндальф хоть и «способен на ошибочные суждения», но преодолевает слабость и делает верный «в морально-этическом плане» выбор [Толкин 2004, с. 230].

Однако К.Ю. Еськов показывает, как искажение этого стремления приводит к жажде власти. Гэндальфу важно

сохранить магию как функционирующую в мире Средиземья силу, поскольку она является для него средством контроля за людьми, а основанный на ней порядок вещей – гарантией власти над ними. Поэтому он втягивает Мордор в губительную для страны войну. Таким образом, Гэндальф, у Дж. Р.Р. Толкиена выполняющий роль в том числе помощника и наставника, у К.Ю. Еськова выступает в качестве политического интригана, который в попытке сохранить основанный на магии уклад жизни и свою власть над ним обрекает на смерть население целого государства.

В образе Гэндальфа у К.Ю. Еськова отразилась идея Дж. Р.Р. Толкиена о Падении, искажении как о дурном начале, обращающем благо во зло. Фактически действия Гэндальфа обусловлены эгоистическими соображениями, и он заставляет окружающих действовать в соответствии со своей личной выгодой. В рамках концепции Дж. Р.Р. Толкиена магам как воплощённым персонажам присущи слабости, одна из которых заключается в том, чтобы «принудить других выступать во благо им же самим», что приводит к «желанию утверждать свою волю любыми средствами» [Толкин 2004, с. 269]. Поддавшись этой слабости, Гэндальф делает свой выбор в пользу Власти, которая у Дж. Р.Р. Толкиена связана со Злом. Таким образом, трактовка К.Ю. Еськовым образа Гэндальфа иллюстрирует один из возможных вариантов его эволюции в рамках картины мира „Последнего кольценосца“, который, тем не менее, не противоречит толкиеновскому представлению о Падении.

Интерпретация образов эльфов в романе К.Ю. Еськова тоже тесно связана с темой власти. Эгоизм и властолюбие эльфов раскрываются в описании интриг в Лориэне: «Здесь любая мелочь исполнена глубочайшего смысла, ибо все они отражают нюансы той беспощадной борьбы за власть, что составляет единственный смысл жизни бессмертных эльфийских иерархов» [Еськов 2005, с. 428]. Но у К.Ю. Еськова эта проблема приобретает остроту за счёт раскрытия истинного смысла этого стремления к власти. В его романе во время разговора с Арагорном Арвен замечает: «Никому из нас

[эльфов. – Э. Ш.] не нужна власть как таковая <...> для меня нет разницы между гондорским венцом и вот этим кубком – и то, и другое лишь куски серебра с самоцветными камнями» [Еськов 2005, с. 212].

В романе К.Ю. Еськова главной целью эльфов является возможность управлять происходящими в Средиземье процессами с целью превращения его в подобие Заокраинного Запада и сохранения за собой монополии на Акт творения. Такая трактовка проблемы власти, к которой стремятся эльфы, представляется гипертрофированной реализацией заложенных в первоисточнике идей. Так, в „Сильмариллионе” при описании исхода нолдор из Валинора Дж. Р.Р. Толкиеном обозначается традиционный вариант властолюбия: «Галладриэль, воинственная и статная, <...> не давала клятвы, но слова Феанора о Средиземье пылали в её сердце. Не терпелось ей увидеть безграничные просторы и править в них – в собственном владении и по собственной воле. То же думал и сын Финголфина, Фингон: ему тоже запали в душу слова Феанора, хотя самого Феанора он не любил» [Толкин 2002, с. 86]. А уже более широкое его понимание воплощено в образах эльфов Эрегиона – создателей Колец, которые попали под влияние Саурона и «пожелали «власти» над явлениями как таковыми <...> чтобы реализовать своё стремление к сохранению» [Толкин 2004, с. 269]. Оба аспекта проявления власти фигурируют в „Последнем кольценосце” в гиперболлизированной форме, и доведённое до логического завершения противостояние в случае победы эльфов означало бы именно то, что отрицал в своих персонажах Дж. Р.Р. Толкиен.

В трактовке образов эльфов в романе К.Ю. Еськова гипертрофируются их гордыня и внутренняя холодность, что подчёркнуто введением в устойчивую для текстов Дж. Р.Р. Толкиена характеристику определения с противоположным оценочным смыслом: «стройные золотоволосые существа с мелодичным голосом и замороженными до дна глазами» [Еськов 2005, с. 27]. В данном случае «замороженные до дна» противопоставлено эпитету «ясный», который

в толкиеновских произведениях является частым определением глаз эльфов.

Образы эльфов как объект рецепции имеют первостепенное значение для понимания конфликта Тёмных и Светлых сил в „Последнем кольценосце“. Отрицательная психологическая характеристика эльфов наводит на мысль о том, что Добро и Зло в романе инвертированы в сравнении с толкиеновскими текстами. Однако взаимодействие с традицией в данном случае оказывается несколько сложнее. Интерпретация эльфов у К.Ю. Еськова не соответствует толкиеновскому представлению о Зле, и они не занимают нишу Врага, типичную для многих произведений жанра фэнтези. В свою очередь и Мордор не является воплощением Добра. Фактически эльфы просто преследуют собственные цели и пытаются сохранить статус-кво. В. Гончаров в своей рецензии на роман пишет: «Эльфы у Еськова не злые и не добрые – они просто Чужие» [Гончаров 1999]. Это понимание соответствует высказыванию одного из персонажей в романе, отражающему авторскую концепцию: «Собственно, и эльфы – не враги в обычном смысле; можно ли назвать человека *врагом* оленя?» [Еськов 2005, с. 101. Выделено автором. – Э.Ш.].

Рецепция образов эльфов выполняет в романе функцию преодоления нравственного релятивизма литературы жанра фэнтези. Диалог с толкиеновской традицией ведётся в русле возведения в абсолют представления о власти и стремления к доминированию.

Характер трактовки толкиеновских образов определяет специфику сюжетной организации романа К.Ю. Еськова. Фабула „Властелина Колец“ остаётся неизменной. Однако автор исходит из того, что „Властелин Колец“ представляет собой историю событий, написанную победившей стороной; следовательно, она не может быть принята на веру и считаться полностью объективной. Он наполняет событийную канву „Властелина Колец“ содержанием, соответствующим его условным допущениям в рамках естественнонаучного подхода к истории Средиземья и трактовке героев. Развитие событий в „Последнем кольценосце“ определяется логикой

решения сюжетообразующей головоломки, связанной с уничтожением главного магического артефакта Средиземья – Зеркала в Лориэне.

Финальный эпизод с палантиром и Халаддином, одним из главных героев, которому нужно принять судьбоносное в рамках сюжета романа решение, соотносим со сценой в Саммат-Наура у Дж. Р.Р. Толкиена. В обоих случаях на развитие действия оказывает влияние случайность: у Дж. Р.Р. Толкиена Голлум оступается и падает вместе с Кольцом в Ородруин, у К.Ю. Еськова к развязке приводит неудобное физическое положение героя. Во „Властелине Колец” спасение мира и героя становится возможным «благодаря проявленной им прежде *жалости* и прощению обиды» [Толкин 2004, с. 266. Выделено автором. – Э. Ш.]. Писатель отмечал, что финал романа определяется логикой развития характеров персонажей: «Применительно к ситуации и к „характерам” Фродо, Сэма и Голлума, данные события показались мне технически, нравственно и психологически убедительными» [Толкин 2004, с. 265]. В „Последнем кольценосце” развязка также соответствует характерам героев: эмоциональность Халаддина и его дружба с Цэрлэгом оказываются сильнее рациональных доводов Сарумана. Можно заметить также, что участники финальных сцен обоих произведений – это фактически те „маленькие” люди, которые, по мнению Дж. Р.Р. Толкиена, и определяют ход движения истории. Таким образом, логика финального эпизода романа выдержана в непротиворечивой толкиеновской традиции манере.

Полемичен и финал романа. Так, судьба введённых К.Ю. Еськовым в повествование персонажей – умбарских разведчиков Альмандина и Джакузи, казнённых за государственную измену, – решена в соответствии с авторским замыслом и демонстрирует утопичность благополучной толкиеновской концовки „Властелина Колец”. Автор поясняет свою установку следующим образом: «Судьба не только умбарских разведчиков, но и ВСЕХ моих героев – это ответ Тол-

киену, с его идиллической картинкой всенародного чествования героических хоббитов» [Еськов 2004. Выделено автором – Э. Ш.].

Творческое взаимодействие с толкиеновской традицией позволяет К.Ю. Еськову обратиться к актуальным для современности проблемам революционных попыток изменить мир, насильственного вмешательства в дела народов и государств. И в этом смысле вполне закономерны слова противостоящего Гэндальфу Сарумана: «Но нет ничего страшнее ясноглазого идеалиста, решившего облагодетельствовать человечество: такой весь мир зальёт кровью по колено и не поморщится» [Еськов 2005, с. 23].

Ещё одной проблемой, к которой обращается К.Ю. Еськов на толкиеновском материале, является проблема мифологизации истории. Частную реализацию она получает в эпизоде Пеленнорской битвы. По версии, изложенной в „Последнем кольценоце“, ангмарского Короля-Чародея не существовало, а был лишь Командующий Южной армией Мордора, которого в нечестном поединке сразил Арагорн (в романе – кондотьер) со словами: «От тебя не останется даже имени... Пускай запишут, что тебя убил карлик, во-о-от такусенький заморыш, с мохнатыми лапками. Или баба... Да, пожалуй, именно так мы и сделаем» [Еськов 2005, с. 42].

Таким образом, интерпретируя толкиеновский материал, К.Ю. Еськов углубляет сложившееся представление о художественном мире Дж. Р.Р. Толкиена, сообщая первоисточнику новые смыслы, и ставит важные проблемы современности, придавая им вневременной характер.

В то же время подход К.Ю. Еськова детерминирован его установкой на литературную игру с первоисточником. Сам автор характеризует ее как постмодернистскую [Еськов 2004] и прогнозирует дальнейшие попытки игровых интерпретаций толкиеновского наследия: «„Последний Кольценоец“ – не последняя Игра, которую ещё сыграют с миром Профессора» [Еськов 2004]. Игровая установка определяет и выбранное им жанровое решение. Рецепция толкиеновского материала облечена в необычную форму шпионского

романа. Подобная жанровая принадлежность открывает возможности для реализации смыслопорождающей функции текста Дж. Р.Р. Толкиена.

Установка на литературную игру определяет и специфику композиции романа, в основе которой лежит приём монтажа. В главах, озаглавленных по месту и времени развития действия, рассказывается о событиях разных локаций и временной отнесённости, что придаёт повествованию мозаичность и активизирует ум и воображение читателя. Подобная расфокусировка читательского внимания способствует вовлечённости читателя в игру не только с самим романом, но и с толкиеновской традицией. В этом контексте принцип монтажа как способ „провокации” читателя представляется очень удачным композиционным решением. В.С. Библер замечает: «Монтаж – это не диалог, но сознательный способ его провоцирования, напряжения» [Библер]. Сцепление глав „Последнего кольценосца” ставит перед читателем логическую задачу, заключающуюся в самостоятельном сопоставлении и упорядочивании событий, и в какой-то степени уподобляет его героям, решающим свою головоломку.

Характер повествования „Последнего кольценосца” характеризует стремление скорее отмежеваться от толкиеновской традиции, нежели следовать ей. Произведение отличается стилистическая органичность при отличительной „пестроте” используемой лексики – от терминов геологии и физики до жаргонизмов.

Ещё одной характерной особенностью стиля является интертекстуальность. Определяющей установкой К.Ю. Еськова можно считать известное положение Ж. Деррида „мир есть текст”. Оно несколько раз фигурирует в повествовании и получает буквальную реализацию в эпизоде списанием мирного договора. Аллюзии на произведения Д. Лондона, Г. Гаррисона выполняют игровую функцию.

Роман К.Ю. Еськова был неоднозначно воспринят критиками. Так, А. В. Свиридов сетует, что в романе «ничего не осталось от атмосферы толкиеновского мира» [Свиридов].

А. Борянский отмечает, что в конце романа автор «откровенно разрушает мир Толкиена, сплетая его с нашим» [Борянский].

Анализ характера творческого взаимодействия К.Ю. Еськова с толкиеновским наследием актуализирует вопрос о художественной самостоятельности и состоятельности „Последнего кольценосца“. К.Ю. Еськов отталкивается от толкиеновской традиции, полемизирует с ней, дает независимую интерпретацию описанных событий. Это порождает мнение о том, что „Последний кольценосец“ – это не вариация на темы толкиеновских текстов, а самостоятельное произведение. Так, К. Вояковский пишет: «Этот роман настолько отличается от романа Толкиена, что их просто не следует сравнивать» [Вояковский]. Он отмечает, что книга должна считаться самостоятельным произведением, «действие которого не перекликается с толкиеновскими реалиями» [Вояковский]. Г. Щепаняк акцентирует внимание на таланте К.Ю. Еськова как писателя и замечает, что двуплановость романа как его соотносённость с толкиеновской традицией скорее ограничивает его: «Толкиенистические навороты – их очень своеобразная трактовка – это скорее балласт для фантазии Еськова» [Щепаняк]. В конце рецензии автор отмечает эстетическую раздробленность повествования, являющуюся, вероятно, следствием двуплановости, и делает вывод о том, что роман представляет интерес не только для поклонников творчества Дж. Р. Р. Толкиена. Соответственно, в критическом освещении роман К.Ю. Еськова выходит за рамки вторичного произведения.

Творческий потенциал толкиеновского текста в „Последнем кольценосце“ действительно оказывается нейтрализован, но лишь отчасти. Заложенные в романе К.Ю. Еськова смыслы полностью раскрываются в соотношении с толкиеновской традицией, знание которой делает понимание романа более полным и картину мира „Последнего кольценосца“ более рельефной. В этом отношении постмодернистская игра с читателем как определяющий концепцию авторский

принцип получает полную реализацию и делает возможным получение „удовольствия от текста”.

В целом можно заключить, что роман К.Ю. Еськова иллюстрирует их разностороннее восприятие творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России и демонстрирует его интегрированность в художественное пространство русской литературы, а также является неотъемлемой частью пост-толкиеновского литературного творчества как своеобразной современной литературной практики. Комплексный подход К.Ю. Еськова к легендарному Дж. Р.Р. Толкиена определяет широту и многоуровневый характер рецептивного процесса. Выбранная автором рецептивная стратегия определяет разнонаправленное взаимодействие с первоисточником.

Библиография

- Абрамовских Е.В., *Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале незаконченных произведений А.С. Пушкина)*, „Вестник Оренбургского государственного университета”, 2007, № 5.
- Альвдис Н. Рутизн, *Все тайны мира Толкина. Симфония Илуватара*. Москва 2014.
- Библер В.С., *К докладу В. В. Иванова «Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века»*, http://www.bibler.ru/bik_montazh.html.
- Борянский А., *Между Западом и Востоком*, <http://www.eressea.ru/library/apokrif/lastrb61.shtml>.
- Вояковский К., *Это ли имел в виду Толкиен*, <http://www.eressea.ru/library/apokrif/lastrb68.shtml>.
- Гончаров В., *Зеркало эльфов*, <http://eressea.ru/library/apokrif/lastrb55.shtml>.
- Еськов К. Ю., *Как и зачем я писал апокриф к „Властелину Колец”. Мемуар с прологом, постскриптумом и репликами в сторону, [в:] Звёздный мост*. Харьков 2004, http://samlib.ru/e/esxkow_k_j/memuar.shtml.
- Еськов К.Ю., *Последний кольценосец*. Санкт-Петербург 2005.
- Ингарден Р.В., *Исследования по эстетике*. Москва 1962.
- Науман М., *Литературное произведение и история литературы*. Москва 1984.
- Переслегин С.Б., *Синдром Гэндальфа-Сикорски: проклятье власти в контексте истории* „Полдень, XXI век. Журнал Бориса

Стругацкого”, 2002, № 1, http://www.igstab.ru/materials/Pereslegin/Per_Syndrom.htm.

Свиридов А.В., *Сноги всмятку*, <http://www.eressea.ru/library/apokrif/lastrb63.shtml>.

Скачковский М., *Сиквел, пародия, дополнение*, <http://www.eressea.ru/library/apokrif/lastrb67.shtml>.

Толкин Дж. Р.Р. *Письма*. Москва 2004.

Шиппи Т.А., *Орки, призраки, нежить: толкиновские образы зла*, „Палантир”, 2004, № 43.

Щепаняк Г., *Детолкинизация Средиземья*, <http://eressea.ru/library/apokrif/lastrb54.shtml>.

**LITERARY RECEPTION OF WRITINGS OF J. R. R. TOLKIEN
IN RUSSIAN FANTASY AT THE TURN
OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES:**

A CASE STUDY OF “THE LAST RINGBEARER” BY K. ESKOV

J.R.R. Tolkien’s books became the object of active literary reception in Russia at the turn of the 20th and 21st centuries. It resulted in numerous literary writings which reveal evident influence of J.R.R. Tolkien’s artistic system on the artistic world of their authors and a clear correlation with the source texts. In such works the intention of the reader being connected with the completion of the author’s scheme, is implemented in a literary form. “The Last Ringbearer” novel by K. Eskov, which belongs to the type of literary writings described above, is the target of this research.

The study is aimed at analyzing “The Last Ringbearer” by K. Eskov in terms of reception of J.R.R. Tolkien’s books. The aspects of reception and its objects are outlined, the mechanisms of creative interaction determined by the author’s approach are traced.

The study showed that the interpretation of J.R.R. Tolkien’s texts by K. Eskov reveals and simultaneously overcomes the contradiction between the completeness of the internal structure of a logically and conceptually integral source text and a number of its aspects, which appear to be a sort of terra incognita for J. R. R. Tolkien’s books readers.

Key words: J.R.R. Tolkien, K. Eskov, literary reception, personal interpretation, literary game.

Белова Ксения Викторовна

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена
(Россия, Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА ОНОМАСТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ СЛАВЯНСКОЙ ФЭНТЕЗИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ДВОРЕЦКОЙ И О. ГРИГОРЬЕВОЙ)

Статья посвящена анализу имен в произведениях славянской фэнтези, их конструированию авторами и функциям. Имена в славянской фэнтези являются частью создаваемого авторами фантастического мира. Предмет рассмотрения: славянские и псевдославянские имена в трилогии Е.А. Дворецкой „Князя леса” и славянском цикле О. Григорьевой. Большинство имен в романах Е.А. Дворецкой являются сконструированными автором неологизмами, включающими в себя в качестве основного элемента название предмета или явления. В романах О. Григорьевой обнаруживаются имена, заимствованные из памятников древнерусской литературы и скандинавских саг. Читателем подобные имена воспринимаются как „архаичные”, и благодаря этому, возникает ощущение давности описываемых в славянской фэнтези событий.

Ключевые слова: фэнтези, славянская фэнтези, ономастика, архаичный колорит, неологизмы.

Славянская фэнтези, как один из жанровых вариантов фэнтези, в последнее десятилетие не становится менее востребованным и актуальным. Фэнтези, являясь частью массовой литературы, сохраняет свои лидирующие позиции среди читателей и исследователей последних лет. «Массовая литература представляет собой универсальный термин, возникший в результате размежевания художественной литературы по ее эстетическому качеству и обозначающий нижний ярус литературы, включающий в себя произведения, которые не входят в официальную литературную иерархию своего времени» [Черняк 2013, с. 5]. В свою очередь, как указывают социологи литературы Б. Дубин

и Л. Гудков, «опыт зарубежных исследователей (культурологов, социологов, социальных историков литературы и т.д.) и отечественных учёных свидетельствовал, что не существует каких-либо конструктивных особенностей «массовой» или «элитарной» литературы, что дело заключается скорее в ценностно-тематических, фазовых моментах, в социальном восприятии и толковании текстов, нежели в каких-то качественных принципиальных элементах их организации» [Гудков, Дубин 1994, с. 102]. Славянская фэнтези представляет интерес как для исследователей поэтики жанра, так и для социологов литературы, так как восприятие этого жанра читателем приводит к повышенному интересу к древним текстам, истории Руси, традициям славян и славянскому язычеству.

Популярность жанра славянской фэнтези среди читателей на стыке веков объясняет О.П. Креницына в работе „Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция” [Креницына 2011]. Исследователь утверждает, что одной из главных особенностей произведений в жанре славянской фэнтези, является идеологическая составляющая. Потеря национальной идентичности и раскол в умах людей влечет за собой необходимость идеологической поддержки, способной исправить социальный кризис нации. Высокая или „элитарная” литература, значительно потерявшая своё влияние на жизнь и мысли основной массы населения, заменяется массовой литературой, занимающей лидирующие позиции. Славянская фэнтези стремится создать новую, альтернативную историю „Великой Руси”, тем самым вселяя в читателя уверенность в себе, своей истории и укрепляя патриотические чувства.

Исследования славянской фэнтези непосредственно литературоведами активно проводятся сравнительно недавно, не более двадцати лет. Стоит сказать о большом количестве научных работ, в которых рассматривается проблема генезиса славянской фэнтези, жанровых трансформаций и конструирования вторичных миров. Здесь следует

упомянуть работы Е.А. Сафрон, О.П. Кринициной, А.Д. Гусаровой, Т.Н. Бреевой и др. Кроме того, монография „Русский миф в славянском фэнтези” Т.Н. Бреевой и Л.Ф. Хабибуллиной раскрывает пути репрезентации постсоветской мифологии «возрождения русских традиций» в литературном творчестве авторов славянской фэнтези. Все эти исследователи, культурологи и литературоведы, занимаются фэнтези в целом, и славянской фэнтези в частности. Однако работ, рассматривающих функции имён собственных в произведениях жанра славянской фэнтези не так много, например, статья Т.В. Левиновой „К вопросу о построении именованного в литературе русского современного фэнтези”. Необходимо отметить, что русская фэнтези и славянская фэнтези не являются равнозначными, русская фэнтези – это фэнтези, написанная русским автором и на русском языке, а славянская, в свою очередь, – это фэнтези, в основе сюжета которой лежит славянская мифология и фольклор. В указанной выше статье анализируются именованные в произведениях славянской фэнтези, на материале творчества М. Семёновой («Волкодав», «Право на поединок», «Самоцветные горы») и М. Успенского («Там, где нас нет»). Автор статьи концентрирует внимание на именах в героической фэнтези, приводя как пример произведения М. Семёновой, и юмористической, на материале произведения М. Успенского, в большей степени сравнивая именованные в рамках разновидностей фэнтези.

Стоит сказать, что «имя всегда интересовало писателей своей загадочностью и соответствием или несоответствием тому, кому оно было дано при рождении» [Ковалев 2014, с. 3]. Авторы, работающие в жанре фэнтези и фантастики, более свободны в выборе имён для своих героев, более того, автор волен не только выбирать имя, но и создавать самостоятельно. «Можно с уверенностью говорить, что уже со времён А.С. Пушкина в отечественной литературе выбор имени персонажа обусловлен:

1. авторским сознанием, авторским выбором, даже если автор не всегда осознаёт свой выбор;

2. системностью имени в самом произведении. Имена в любом произведении составляют систему;

3. системностью хронотопа <...>. Системность имён обуславливается временем, отражённым в произведении с одной стороны и с другой стороны, не так явно – временем, в котором автор писал данное произведение, даже если автор пишет о другой эпохе» [Ковалев 2014, с. 10].

Славянская фэнтези основывается в большей степени на славянской мифологии и альтернативной истории Руси, поэтому и имена в таких произведениях соответствующие историческому контексту. Здесь следует сказать о читательских ожиданиях, учитывая довольно поверхностные знания читателей в области славянского именослова. Имена, считающиеся читателями архаичными, таковыми вовсе не являются, о чём неоднократно писала автор «Князей леса» Е. Дворецкая в своих послесловиях. Автор, в данном случае, старалась наделять персонажей именами, близкими к возможному для дохристианской Руси, когда древнееврейские и древнегреческие имена ещё не использовались. «С введением христианства на Руси канонические имена вытеснили старый ономастикон, однако зачастую ассимилировались, подстраивались под прежние самобытные имена и прозвания так же, как церковь приспособлялась к древним языческим праздникам» [Зворыгина 2007, с. 69].

В анализируемой трилогии имена персонажей дают открытую характеристику герою, читатель, в независимости от своих знаний и опыта, мгновенно понимает на интуитивном и ассоциативном уровне, что собой представляет тот или иной герой. «В литературной ономастике крайне важно заниматься и таким, казалось бы, сугубо литературоведческим направлением, как поиск прототипа и протоонима того или иного героя или даже предмета или явления, отражённых в тексте именем собственным» [Ковалев 2014, с. 17]. Для трилогии «Князь леса» Е.А. Дворецкой характерны имена собственные, основанные именно на предметах и явлениях, способных отразить суть персонажа, его поведение и даже

внешний вид. Для примера следует рассмотреть имена главных героев трилогии «Князя леса»: **Огнеяр, Громобой, Светловой, Смеяна, Дарована, Белосвета**. Ассоциации читателя с героями, возникающие на основании имён собственных, вполне очевидны. Так, Огнеяр кажется вспылчивым, Громобой – сильным и мощным, Светловой представляется благородным; воображение читателя рисует Смеяну смешливой девушкой, Даровану – гордой красавицей с чувством собственного достоинства, а Белосвета кажется тоненькой и белокожей. Кроме опоры на славянское именование в данном случае можно наблюдать и намеренное упрощение восприятия читателем героев, благодаря «говорящим» именам. В литературе открыто «говорящие» имена характерны в большинстве случаев для юмористических произведений. Однако в славянской фэнтези подобные имена встречаются очень часто. «Князя леса» в большей степени фэнтезийное произведение, мир, в котором живут и действуют герои, вымышленный, несмотря на то, что основан, безусловно, на славянской мифологии.

В свою очередь, произведения славянского цикла О. Григорьевой не являются фэнтезийными в полной мере, события, выдуманные автором, происходят на фоне реальной истории. История дохристианской Руси интересна авторам фэнтези, так как позволяет включить реальные исторические события и ситуации в канву произведения, либо объяснить те или иные моменты истории с точки зрения фантастического и волшебного. Произведения О. Григорьевой «Ладога», «Колдун», «Найдёна», составляющие славянский цикл, охватывают периоды: правление Владимира Красно Солнышко, докиевскую или Ладожскую Русь, борьбу за власть между Владимиром и Ярополком. В романах, помимо имён реально существовавших исторических личностей, таких как Владимир, Варяжко, Блуд, Гостомысл, Анастас, Ярополк и др., автор использует скандинавские и славянские имена, нечасто прибегая к именотворчеству.

О. Григорьева в большей степени, чем Е.А. Дворецкая, опирается на читательские ожидания, продумывая имена

персонажей своих произведений. В сознании читателя, дохристианская Русь полнится варягами/ норманнами/ викингами/ урманами, т.е. пришельцами с Севера. В своей статье «Норманнский сюжет в славянском фэнтези конца XX – начала XXI веков» Т.Н. Бреева утверждает, что «норманнская составляющая характеризуется большей востребованностью и художественной проработанностью, отражением чего становится норманнский сюжет славянского фэнтези» [Бреева 2013]. Славянский цикл О. Григорьевой вполне можно охарактеризовать как славяно-норманнский, сюжет произведений, входящих в данный цикл, основывается на взаимодействии урман (норманнов) и славян. Автор широко использует не только скандинавские имена, но и прозвища, которыми человека наделяли в связи с некоторой особенностью характера или по внешним признакам. Прозвища функционируют и в составе славянских имён, часто заменяя имя и занимая лидирующую позицию. Так, имя героя романа «Ладога» **«Егоша»** упоминается крайне редко, на первый план выходит прозвище – **Выродок**, характеризующее героя. В текстах О. Григорьевой наряду с именами, заимствованными из исторических источников, и характерными для описываемых эпох, встречаются имена, которые ожидает увидеть читатель: Настёна, Марьяна и подобные им. Следует отметить, что эти имена вошли в обиход с приходом христианства и никоим образом не могли встретиться во времена юности Владимира Красно Солнышко. Тем не менее, автор намеренно использует их в произведении, в сознании читателя эти имена связаны с «старинной».

Славянская фэнтези, как было выявлено исследователями, заимствует некоторые сказочные черты: «источки фэнтези обнаруживают то в фольклоре и мифах, то в средневековом рыцарском романе, откуда заимствуются основные ценности, мотивы, имена, сюжетные ходы. Сопоставительной мишенью для исследователей фэнтези служила и продолжает служить сказка» [Беляева 2013, с. 193].

Сказочная ономастика, народной сказки и литературной, исследовалась широко. «В сюжетах сказочных произведений персонажи выполняют традиционно установленные функции, в силу чего делятся на положительные, отрицательные и нейтральные. <...> В системы именовании положительных и отрицательных персонажей, <...> включаются именованья, содержащие характеристику и оценку. При этом оценочные номинации отрицательных героев, как правило, обладают отрицательной коннотацией, а номинации положительных – положительной» [Зворыгина 2007, с. 53]. Данное утверждение соответствует в большей степени и славянской фэнтези, однако, не в полной мере. Характеристика персонажа действительно отражается в имени: **Добровзора** – приятная взору, взгляду, приятная на вид, но не всегда присутствует оценка. В отличие от сказки, герои славянской фэнтези не имеют определённой положительной или отрицательной характеристики, соответственно, в именах мы не можем обнаружить положительную либо отрицательную окраску, с учётом поступков героя. Если же обнаруживается оценка героя в его именовании, то герой этот совсем необязательно будет соответствовать ей.

«Именованье персонажей в художественном тексте приобретает особые смыслообразующие функции, не свойственные номинациям научных и официально-деловых текстов» [Зворыгина 2007, с. 33]. В итоге приходим к выводу, что для славянской фэнтези характерными являются следующие правила в отношении именованья персонажей: **во-первых**, авторы активно придумывают имена для персонажей, используя в составе самого имени названия предметов, явлений, апеллируя своими познаниями в отношении дохристианского именованья и пользуясь собственной фантазией; **во-вторых**, авторы именно славянской фэнтези широко используют скандинавские имена, упоминаемые в исторических источниках, сагах, литературных памятниках древности; **в-третьих**, в некоторых случаях авторы наме-

ренно включают в произведения более современные читателю имена, но с налётом «старины», в целях приближения героев древности к нынешнему человеку.

Библиография

- Бреева Т.Н., *Норманнский сюжет в славянском фэнтези конца XX–начала XXI веков*, „Уральский филологический вестник”, сер. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2, <http://cyberleninka.ru/article/n/normannskiy-syuzhet-v-slavuanskom-fentezi-kontsa-xx-nachala-xxi-vekov> (дата обращения: 18.09.2016).
- Гудков Л., Дубин Б., *Литература как социальный институт*. Москва 1994.
- Зворыгина О.И., *Система именованй персонажей русской литературной сказки*. Ишим 2007.
- Ковалев Г.Ф., *Избранное. Литературная ономастика*. Воронеж 2014.
- Криницына О.П., *Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция*. Пермь 2011
- Беляева М.Ю., Л.М. Цонева (отв. ред.), *Ономастикон с позиций саморегуляции текста*. Славянск-на-Кубани 2013.
- Черняк М.А., *Массовая литература XX века*. Москва 2013.

THE PROBLEM OF ONOMASTICS IN CONTEMPORARY SLAVIC FANTASY (ON THE EXAMPLE OF THE E.A. DVORETSKAYA AND O. GRIGORYEVA WORKS)

The article is devoted to the analysis of names in the works of Slavic fantasy, their construction by authors and their functions. The Slavic names in fantasy are part of the worlds generated by authors. Subject: Slavic names in the trilogy "Princes of the forest" by E.A. Dvoretzkaya and the Slavic cycle by O. Grigorieva. Most of the names in E.A. Dvoretzkaya's novels are neologisms constructed by the author, which include a name of an object or a phenomenon as the main element. In the novels by O. Grigoryeva there can be found names borrowed from ancient Russian literature and Scandinavian sagas. Readers perceive such names as "archaic", and thus, the feeling of remoteness, described in Slavic fantasy events, is created.
Key words: fantasy; Slavic fantasy; onomastics; archaic flavor; neologisms.

Ковлеков Кирилл Иванович

Северо-Восточный федеральный университет
(Россия, Якутск)

СОВРЕМЕННОЕ ЯПОНСКОЕ ФЭНТЕЗИ: РЕИНКАРНАЦИОННЫЕ ТЭНСЭЙ-МОНОГАТАРИ

Статья посвящена современному японскому фэнтези. Одним из его видов является литературная формула тэнсэй-моногатари. Анализ основных характеристик произведений формулы позволил классифицировать внутренние составляющие и выделить отличительные черты японского фэнтези.

Ключевые слова: японская литература; фэнтези; ранобэ; тэнсэй-моногатари; литературная формула.

Страна восходящего солнца конца XX века успешно интегрировалось в массовую культуру. Важным элементом данного пост-гутенбергского процесса стало появление на литературном рынке Японии произведений в форме фэнтези. Результатом развития японских фэнтези-романов явилось становление литературной формулы „тэнсэй-моногатари” (с яп. 転生物語 – „истории о реинкарнации”).

Изучение современного японского фэнтези и таких его разновидностей, как тэнсэй-моногатари, представляет особый исследовательский интерес в связи с тем, что литературные процессы Японии успешно коррелируются с мировыми тенденциями фэнтези, и могут пролить свет на закономерности современной массовой литературы („паралитература”, „популярная литература” и т.д.).

На сегодняшний день, фэнтези является одним из проявлений массовой литературы. Её характерные особенности: «тиражируемость приемов и конструкций, простота содержания и примитивность экспрессивных средств», ориентированность на читателя-современника, стандартизированность художественной идеи [Черняк 2016, с. 102–103].

При анализе массовой литературы применяется концепция Дж. Г. Кавелти – „литературная формула”. Согласно

этой концепции, понятие можно охарактеризовать как набор конвенций (стандартные элементы формулы) и инвенций (авторские отступления от нормы, придающие оригинальность произведению). В данном контексте – фэнтези может трактоваться как одна из основных формул массовой литературы, наряду с детективом, вестерном и т.д. [Cawelti 2001, p. 203–209]

Для того, чтобы подробнее рассмотреть вопрос литературной формулы тэнсэй-моногатари, необходимо уделить внимание трем основным формам существования японского фэнтези: ранобэ, визуальный роман и веб-роман.

Под „ранобэ” (яп. ライトノベル „райто-нобэру” от англ. light novel – „лёгкий роман”), в широком смысле, подразумевают недорогие по стоимости иллюстрированные книги в мягких красочных обложках.

Японские исследователи рассматривают ранобэ как подвид жанра *кяракута-сё:сэцу* (「キャラクター小説」 с яп. „роман персонажей”), главной отличительной особенностью которого является визуализированность образов персонажей. С одной стороны, доминирующее положение главного действующего лица или лиц по отношению к повествованию, с другой – типичность и стереотипная образность, гиперболизированность персонажей. Архетипы разыгрываемых ролей черпаются из информационного поля массовой культуры.

Ранобэ является материальным воплощением *кяракута-сё:сэцу* – продуктом творчества писателя, художника и редактора издательства. Основная цель ранобэ это удовлетворение потребительского спроса, духовное обогащение читателя в обмен на обогащение монетарное, вовлеченных в производственную цепочку лиц.

Характерные особенности ранобэ:

1) Сериализация. Роман представляет собой многотомное издание, которое может публиковаться на протяжении длительного периода времени. Например, „Sword Art Online” Кавахары Рэки (19 томов, 2009 г. – по настоящее время).

2) Фантастический элемент. Воплощение небывалого в обыденном и наоборот. От волшебства повседневности – до магического реализма.

3) Простота чтения. Использование разговорного языка, обилие диалогов и оноματοпеи.

4) Мультимедийность. Взаимодополнение медиа-форматов, медиа-микс (media mix).

5) Увлекательность чтения. Социальная тематика, моральные мотивы, ценности, добро и зло, любовь, насилие.

По мнению японских исследователей, в совокупности с ведущим значением персонажей, красочной обложкой и иллюстрированностью данные характерные особенности представляют собой семь отличительных признаков ранобэ. [メイトー 2012, 1-4].

Для того, чтобы понять контекст, в котором происходило развитие японского фэнтези, обратимся к истории. В послевоенный период Япония переживала этап сильной американизации, что позволило японской культуре влиться в общую мировую культуру [Катасонова 2012, с. 183-190]. Повышенный интерес японского читателя к фантастике и фэнтези в 60-70-х гг. XX в., в совокупности с развитием массовой культуры, способствовал становлению райто-нобэру.

Самый ранний этап развития ранобэ можно отнести к 70-м гг. XX в. – произведениям *нобэрайзу* – переложениям комиксов-манга в прозу, после которых последовало становление романов-прототипов райто-нобэру в 1980-е гг. Очертания ранобэ консолидировались к 1989 г. изданием первого тома романа „Рубаки” (ориг. *スレイヤーズ*) Кандзаки Хадзимэ, который задал тон всем последующим произведениям в форме ранобэ. Этому произведению были свойственны легкость прочтения, запоминающиеся персонажи, учет пожеланий аудитории, а также захватывающий приключенческий сюжет.

Но времена менялись, и после безоблачных для японской экономики 80-х гг. XX в., 1990-е гг. принесли экономический кризис и многочисленные потрясения, что, скорее всего, нашло отражение в 1998 г. с выходом в свет романа Кадоно

Коухэя „Бугипоп не смеётся” (ориг. *フギーポップは笑わない*). В этом произведении ранобэ пережило свою первую метаморфозу.

В отличие от произведения „Рубаки”, сюжет которого был сосредоточен на комедийных похождениях одной главной героини в фэнтезийном мире меча и магии, произведение „Бугипоп не смеётся” имело пять главных героев. Они были вовлечены в серьезное повествование тёмных тонов, происходящее в школьной среде, где разворачивались таинственные исчезновения мистического характера.

Влияние этой психологической драмы на ранобэ заключалось не только в смене тона и тематики повествования, но и в перемене самого стиля произведения. Именно с него в ранобэ становится ведущей роль диалогов. [*メイトー*、2012, с. 7–11]

Таким образом, к 2000-м гг. мы можем наблюдать диверсификацию ранобэ, постепенно растворяющегося в постмодерне, охватывающего всё более расширяющуюся читательскую аудиторию. С учетом японских маркетинговых традиций, по тематике и целевой аудитории произведения принято условно делить на сё:нэн (подростки мужского пола), сэйнэн (молодежная аудитория мужского пола до 35 лет), сё:дзё (подростки женского пола) и дзё:сэй (молодежная аудитория женского пола до 35 лет).

Существенное влияние на японское фэнтези оказало произведение японской писательницы, известной под псевдонимом Куримото Каору – „Сага о Гуине”, эпическое фэнтези-произведение, публиковавшееся с 1979 по 2009 гг. и составившее свыше 130 томов.

Параллельно с ранобэ развивались такие медиа-форматы, как японские комиксы-манга, анимэ, компьютерные игры. Вокруг образовавшейся на этих форматах развлекательной индустрии появилась социальная группа создателей и ценителей ранобэ – субкультура отаку, энтузиасты потребления продуктов массовой культуры, японские „гики”, которые вышли из тени истории и набрали популярность одновременно с ранобэ [Катасонова 2012, с. 247–270].

Проникновение фэнтези в Японию невозможно ограничить только одним ранобэ, учитывая существование двух других платформ: визуального романа и веб-романа. Благодаря их развитию в рамках общего контекста японской массовой культуры, субкультуры отаку и собирательного жанра кяракута-сёсэцу, они подчиняются тем же закономерностям, что и ранобэ. Вместе с тем, в них можно обнаружить и некоторые различия.

Визуальный роман (ориг. ビジュアルノベル, visual novel) представляет собой разновидность креолизованного текста, оформленного в виде компьютерной программы. Он получил развитие с распространением персональных компьютеров. Визуальный ряд в них является неотъемлемой частью произведения, иллюстрации можно разделить на несколько классов: „фон“, „персонажи“, „спецэффекты“. Кроме рисунков, визуальный роман включает в себя звуковое сопровождение, которое также можно разделить на: „музыкальное сопровождение“, „голосовая дорожка“ и „спецэффекты“. Однако основным инструментом передачи авторской мысли остаётся текст.

При помощи специального программного обеспечения, игрового движка (например, Ren'Py), все составляющие визуального романа сводятся в единое произведение. Оно, в свою очередь, может пользоваться расширенными возможностями, такими как гипертекст, привносящий элемент интерактивности и(или) элементы компьютерной игры – в зависимости от цели создания программы.

Примером такого произведения может послужить серия романов 07th Expansion „Когда плачут цикады“ (ориг. ぐらしのなく頃に), в которой, на протяжении нескольких инсталляций в мирной японской деревушке 1980-х гг., происходят различные события мистического характера. Главные герои произведения, волей-неволей оказываются в гуще паранойи, конспирации, предательства и жестокости, в попытке распутать проклятие древнего синтоистского божества, проходят несколько кругов буддийского ада.

Японский веб-роман (ориг. オンライン小説, online novel) представляет собой всё многообразие сетературы. Так же как и визуальный роман, содержательно, японский веб-роман от ранобэ не отличается. Вместе с тем, следует отметить, что публиковаться в таком виде может каждый, имеющий доступ к Интернету, а это, в свою очередь, определяет качественное отличие веб-романа от ранобэ или визуального романа.

Японский веб-роман является местом появления и стандартизации литературной формулы тэнсэй-моногатари. Становление формулы можно атрибутировать к 2010-2012 гг., ко времени начала публикации таких романов, как Амадзакэ-но-Хисаго „Knight's&Magic” Рю:сэн Хироцугу „Мудрец, называвший себя учеником мудреца” (ориг. 賢者の弟子を名乗る賢者), Рифудзин-на-Магонотэ „Перерождение туineaдца – в новом мире во всю силу” (ориг. 無職転生 – 異世界行ったら本気だす – , далее как „мусёку тэнсэй”), Карло Дзен „Военные хроники маленькой девочки” (ориг. 幼女戦記, далее как „ё:дзё сэнки”).

Произведения „Мусёку тэнсэй” и У.А. „Неужто я восьмой сын” (ориг. 八男ってそれはないでしょう, далее „Хатинан”) являются типичными образцами **тэнсэй-моногатари**, равноценные по многим параметрам, в том числе, высокой популярностью на сайте для начинающих писателей. Данные произведения хорошо иллюстрируют стандарты основной формулы. В обоих произведениях главные действующие лица являются „маленькими людьми”. В „мусёку тэнсэй” – главный герой является затворником-хикикомори, отаку, убегающим от проблем реальности в мир виртуальный. В „хатинан” же, главный герой – это представитель „офисного планктона”.

Первого героя сбивает грузовик, второй – просто засыпает, но в итоге, оба оказываются в параллельном мире в телах детей, но с памятью о прошлой жизни. Иными словами, оба героя произведения реинкарнируются в мире меча и магии.

«– Какое интересное волшебство!

– Да, на всём континенте может быть и десяти человек не наберётся из тех, кто может его сотворить. Впрочем, я собираюсь тебя и этому научить.

– Ч-что?

Спросил я странным голосом, так как удивился неожиданному предложению, сделанному этим живым мертвецом» [У.А. 2014, 52].

Приведенная цитата из ранобэ-версии „Хатинан” наглядно иллюстрирует, что повествование происходит от 1-го лица. Авторская речь, характеризующаяся внутренним монологом, описаниями происходящего и рассуждениями на тему восприятия повседневной обыденности, перемежается диалогической речью. Это, в целом, характерно стилю ранобэ, кяракута-сёсэцу.

На протяжении всего повествования эпизодически происходит смена повествователя. Этот прием использован с целью дать оценку действиям главного персонажа с точки зрения второстепенного лица:

Подобного рода магия была свойственна только уже состоявшимся авантюристам, тем, которым за 30 лет.

Но кто же это так колдует? Задавшись этим вопросом, я посмотрела на заклинателя. И к моему удивлению там стоял мой одноклассник по школе подготовки авантюристов, мальчик одного со мной возраста – Венделин фон Бенно Баумейстер [У.А. 2014, 193].

То же самое, можно проследить и в произведении „Му-сёку тэнсэй”:

Даже нам, родителям, Руди особенно не улыбается. А когда всё же улыбается, то на его лице видно лишь какое-то странное искусственное выражение лица.

Сейчас же он смеётся, играя со своей сестрёнкой, и у меня, как у матери, на душе становится спокойнее [理不尽な孫の手 2014, р. 299].

Главный герой в обоих произведениях представлен в единственном числе, однако имеет широкий круг вспомогательных персонажей, почти полностью состоящий из представителей противоположного пола, которые подчинены набору архетипов, сложившихся в субкультуре отаку.

Хотя для меня, игравшего в великое количество рпг, идея существования маленькой девочки-волшебницы отнюдь не являлась чем-то из ряда вон выходящим...

Лоли, полузакрытые глаза, беспристрастное выражение лица...

Три элемента которые собрались вместе в едином воплощении совершенства [理不尽な孫の手 2014, 75].

Фабула в произведениях линейная, последовательная, нередко встречаются краткие повторения написанного ранее. Всё направлено на то, чтобы облегчить восприятие читателя. Главное действующее лицо „хатинан” в своей „новой жизни” становится восьмым ребенком в семье низкородного дворянина и приобретает новое имя Венделин фон Баумейстер. В это же время, в другом произведении – хикикомори становится Рудеусом Грейратом, сыном опального дворянина.

Возможности формулы фэнтези используются в тэнсэй-моногатари в полную силу. По мере взросления главных героев нарастает количество сцен кровопролития и любви. Так, Венделин обзаводится пятью женами и несколькими наложницами, в то время как Рудеус Грейрат содержит всего лишь три жены. По мере повествования герои сталкиваются с различными жизненными трудностями, которые ранжируются от случайных приключений до эпических схваток, от

хлопот многодетных семей – до социальной изоляции. Постепенно, призраки предыдущей жизни сходят на нет и происходит перерождение уже духовное.

Конвенции формулы „тэнсэй-моногатари“:

1) *Фэнтези* – произведение тэнсэй-моногатари разворачивается, как правило, в волшебном мире, населенном различными существами знакомыми читателю по информационному полю массовой культуры: эльфы, драконы, зверолюди и т.д.

2) *Power play* – главное действующее лицо в ходе повествования должно овладеть или уже обладать какими-либо уникальными способностями, применяя и развивая которые, он или она может справляться с возникающими препятствиями и вызовами.

3) *Пикантность* – в рамках дозволенного читателем, на страницах романов можно встретить употребление различных будоражащих кровь фетишей.

4) *Смерть* – в начале произведения главный герой погибает, в силу тех или иных обстоятельств, либо читателя уже ставят перед фактом реинкарнации.

5) *Всё сначала* – главное действующее лицо, по перерождению оказывается в теле ребёнка, с разумом и опытом взрослого человека.

6) *Сторонняя ретроспекция* – в структуре произведения должны быть включены главы, написанные от лица второстепенных персонажей, в которых они выражают свое отношение к поведению главного действующего лица.

Первые три элемента относятся к полю фэнтези, массовой литературы. Последние три элемента являются отличительными особенностями тэнсэй-моногатари.

Инвенции:

1) *Фэнтези*: грань между различными формулами стирается под влиянием тенденций массовой литературы, что предоставляет автору экспериментировать смешивая фэнтезийные элементы с дизель-панком (幼女戦記), меха (Knight's&Magic), виртуальной реальностью (賢者の弟子を名乗る賢者) и т.д.

2) *Power play*: навыки могут быть магическими, воинскими, воровскими. Дополняющими или замещающими факторами могут служить знания из прошлой жизни – тривиальные, технические или игровые, а также получение магических артефактов.

3) *Пикантность*: полигамия, моногамия, гуру, садомазохизм, инцест, ЛГБТ, склонения различных ~филий, асексуальность – ограничено лишь заинтересованностью читателя и воображением автора.

4) *Смерть*: главный герой может и не умирать, достаточно только реинкарнироваться. Смерть может носить какой-либо глубокий смысл в повествовании или быть просто авторским инструментом.

5) *Всё сначала*: допускается перерождение в младенцев, маленьких детей, чудовищ, игровые аватары, разумные предметы, особей противоположного пола.

6) *Сторонняя ретроспекция*: второстепенные персонажи могут восхищаться или ужасаться интеллектом, нестандартностью мышления главного героя, его или её красотой, проворностью, сноровкой.

Стандарты:

1) *Тэнсэйки*. (от яп. 転生記 – записки о перерождении): в тэнсэй-моногатари встречается оформление повествования в виде дневниковых записей, в которых главный герой описывает свои ежедневные мысли и приключения. Они могут делиться на „гастрономические“ тэнсэйки, в которых представлены описания яств параллельного мира и процесс их поглощения. Ко второму типу можно отнести тэнсэйки „игровые“, центральным, в повествовании которых, становится „прокачка скиллов“, а именно, все умения и способности персонажа классифицируются, им присваиваются цифровые значения, которые изо дня в день растут при уничтожении „мобов“ и выполнении „квестов“, как в компьютерных играх.

2) *Образность второстепенных персонажей* предопределена происхождением из стандартизированного пласта

популярной культуры. Примерами ее могут послужить определенные типажи: „лоли-баба:” (ориг. ロリババア), старая женщина, которая выглядит как маленькая девочка; „дворецкий Себастьян”, „злая герцогиня”. [Ковлеков 2016, с.173–175].

В японском языке существует явление Якувариго (役割語)- ролевая речь, которая образует виртуальный уровень языковой реальности. [金水 2003, 30–33] Якувариго, наряду со стереотипностью образов, позволяет авторам создавать персонажи, характер и предыстория которых, в общих чертах, становится очевидной японскому читателю с первого взгляда.

Якувариго «Рори-баба:»: 「問題はないじゃろ。嫌な奴がおったら殺せばいい」, 「慎重になりすぎるとお主が持たんぞ。此方もおるのじゃ、お主はもう少し肩の力を抜け」 [八乃木忍 2014]

- создается образ маленькой светловолосой девочки, которой, на самом деле, насчитывается несколько сотен лет от роду. К этому прибавляется ее скверный характер с садистским уклоном, вкупе с расчетливым холодным интеллектом выдающейся силы, образ девочки, которая смотрит на своего собеседника свысока. В речи используется типичный старческий говор, но учитывая контрастность образа персонажа формируется новый стандарт.

Якувариго „Дворецкий по имени Себастьян”: 「(ヴェンデリン様。この通りに、良い品を売る宝飾店がございまして)」 [У.А. 2013] – в данном примере мы видим лексически окращенное применение официально-делового языка. В совокупности с именем Себастьян возникает стереотипный образ пожилого худощавого мужчины в черно-белом смокинге, с седыми волосами до плеч. Типичный предусмотрительный хитрый слуга.

3) Акуяку-рэйдзё: (ориг. 悪役令嬢) образ "злой герцогини" заслуживает отдельного внимания. Персонажами данной категории используется речь японских принцесс „химэ”, однако важным моментом является роль, отводимая им.

Злая герцогиня – это молодая девушка высокого происхождения, высокомерная и надменная, которая ставит палки в колеса главной героине повествования, пытаясь помешать ей добиться расположения принца. Однако в рамках тэнсэй-моногатари акуяку-рэйдзё: может стать главной героиней. В условном литературном произведении злая герцогиня строила козни доброй героине, но в конце концов – попалась и оказалась перед лицом правосудия. В этот момент в ней пробуждаются воспоминания о прошлой жизни, о том как она была некогда обычной японской девушкой, которая читала данный роман и знает какая судьба ей уготована. Данная сюжетная заготовка определяет микро-формулу акуяку-рэйдзё:, которая существует внутри тэнсэй-моногатари наряду с тэнсэйками.

4) *Медиа-микс*. Японский веб-роман является одной из первых ступеней для экранизации произведения. Успешные веб-романы получают манга-адаптацию, ранобэ-издание, радио-спектакль и, в конце концов, анимэ-экранизацию. Данное смешение платформ называется *media mix* – явление, когда литературное произведение становится литературным проектом, частью бизнес-схемы развлекательной индустрии Японии. Так, зимой 2017 г. состоялась премьера анимационного телесериала *幼女戦記*, а летом того же года ожидается экранизация *Knight's&Magic*. Оба фэнтези-произведения, написанные в рамках формулы тэнсэй-моногатари, начали свою жизнь в виде веб-романа, после чего, получили печатное издание ранобэ, манга-адаптацию.

Таким образом, современное японское фэнтези является неотъемлемой частью литературного жанра *кяракута-сё:сэцу*, который делится на три типа издания: ранобэ, визуальный роман и веб-роман. Каждый из этих типов реализуется по-своему: ранобэ это профессиональные литературные произведения, визуальные романы это компьютерные программы, веб-романы – сетература.

Современная массовая литература распространяет свое влияние на различные платформы, превращая фэнтези-

роман в достояние нескольких медиа-форматов, что порождает между ними симбиотическую связь. Несмотря на стандартизированность и коммерциализацию японской массовой литературы, взаимозависимость анимэ, манги, ранобэ, визуального романа и веб-романа создает условия для появления совершенно новых образцов и форм литературных произведений, пользующихся огромным спросом в современном японском обществе.

Макро-формула фэнтези, пройдя сквозь призму японской массовой культуры, в лице субкультуры отаку, воплощается в виде различных литературных формул. Одной из них является тэнсэй-моногатари, выступающая как синтез буддийской реинкарнации и западного авантюризма. Литературная формула тэнсэй-моногатари является прямым следствием революции информационно-коммуникационных технологий. Предназначено оно для молодого японского читателя, представляющего собой органическую часть поп-культуры. Эскапистское по своей натуре, оно сформировало некую самобытность, балансируя на лезвии пост-модерна.

Тэнсэй-моногатари это современное лицо субкультуры отаку и закономерный результат его развития. Его экзистенциальное самооправдание – человеку не чуждо желание вернуть радость детства в повседневность, добиться успеха и признания, посмотреть на себя со стороны и духовно переродиться в верблюда, льва, младенца. Тэнсэй-моногатари это зеркало души человека „потерянного десятилетия”, сублимированные желания вернуться в прошлое и начать всё сначала. Очутиться в чудесном фантастическом мире, в котором хочется забыться...

Библиография

Катасонова Е.Л., *Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры*. Москва 2012.

Ковлеков К.И., *Типичные образы персонажей тэнсэй-моногатари*, [в:] Азиатско-Тихоокеанский регион: история и современность – X, Улан-Удэ 2016.

Черняк В.Д., Черняк М.А., *Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник*. Москва 2016.

Cawelti J., *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*. Oxford 2001.

金水 敏. (2003). ヴァーチャル日本語 役割語の謎 (もっと知りたい!日本語). 東京.

メイナード泉子 ライトノベル表現論 会話・創造・遊びのディスコースの考察. 東京 2012。

理不尽な孫の手 無職転生 ~異世界行ったら本気出す~ I. 東京 2014

八乃木 忍. (). 俺の愛した異世界で. 2014, <http://ncode.syosetu.com/n7797bz/69/>

Y.A. 八男って、それはないでしょう!! 東京 2014.

Y.A. 八男って、それはないでしょう!:. 2013, <http://ncode.syosetu.com/n8802bq/46/>

CONTEMPORARY JAPANESE FANTASY: TENSEI-MONOGATARI OF REINCARNATION

The article concerns contemporary Japanese fantasy literature – of which tensei-monogatari formula fiction is a part of. Based on the analysis of its main features, a structural classification and distinctive points of the Japanese fantasy were investigated.

Key words: Japanese literature, fantasy, ranobe, tensei-monogatari, formula fiction.

Лебедев Дмитрий Леонидович

Государственный институт искусствознания
(Россия, Москва)

**ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В КОНТЕКСТЕ КНИЖНОГО ИЗДАНИЯ
НА ПРИМЕРЕ КЛЮЧЕВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЖАНРА ФЭНТЕЗИ**

Проблема создания иллюстраций к конкретному изданию книги применима фактически к любой современной публикации. Художники подходят к данному действительно сложному вопросу порой забывая, что иллюстрации к одной книге должны представлять собой единый неделимый ансамбль и красной нитью проходить через все произведение, подчеркивая его целостность и помогая читателю проникнуться атмосферой книги.

В то же время каждый читатель представляет тот или иной эпизод произведений данного жанра по-своему, что является отдельной проблемой, которую не должны упускать из виду иллюстраторы, привнося лишь основу, указывая направление для мыслей читателя, а не перегружая его сознание своим собственным видением произведения. В представленной статье варианты подходов к иллюстрированию книг литературного жанра фэнтези рассматриваются с точки зрения наиболее известных произведений жанра.

Ключевые слова: иллюстрация; картина; издание; фэнтези; Джон Р.Р. Толкин.

Что стоит за словом иллюстрация? В буквальном переводе с латинского слово „иллюстрация” означает „освещение”. Иллюстрация – это отображение, иными словами, визуализация, какого-либо текста – и, если мы ограничимся данным кратким определением, то, выходит, что большая часть творчества художников эпохи Возрождения является самым настоящим иллюстративным материалом к Ветхому и Новому заветам Библии. „Сикстинская Мадонна” Рафаэля Санти, „Поклонение волхвов” Сандро Боттичелли, „Благовещение” Леонардо да Винчи – стало быть, все это иллюстрации. В то же время под такое определение подходит и любая экранизация литературного произведения, и даже просто

любой фильм, ведь он основывается на сценарии, а значит – визуализирует, то есть иллюстрирует его.

Однако иллюстрации существуют досконально соответствующие тексту и просто основанные на тексте или сюжете, то есть те, про которые говорят „по мотивам”. В данном исследовании нас интересуют именно первые, потому настало время перейти к иллюстраторам в узком, наиболее ясном значении.

Прежде приведем следующую цитату о работе иллюстратора: «Живописец, творя на основе литературного текста, принимает наличие ясного чувственного прообраза как бы за аксиому. И его задача (если он хочет быть верным литературному подлиннику, а не только находит в нем толчок для собственного творчества) – в том, чтобы проделать обратный путь: от слова к картине, от впечатления к самому предмету. Он как бы восстанавливает под действием слов писателя исходное явление. Он представляет его себе в полной чувственной конкретности – в отличие от читателя, для которого это лишь приблизительная конкретность, а может быть, и в отличие от самого писателя, у которого зрительное представление подчинено переживанию и мысли» [Дмитриева 1962, с. 290–291]. Из данного высказывания сразу становится понятно, насколько сложна и неоднозначна профессия иллюстратора.

Работа художника над любым изданием конкретного литературного произведения заключается в преждевременном выстраивании четкой, структурной концепции, по которой книга будет проиллюстрирована. Иллюстрация сама по себе значит мало, так как относится лишь к конкретной небольшой области текста, пусть даже порой кульминационной, или и вовсе, представляет читателю обобщенный образ персонажей, или, например, местности (то есть элементов лишь описательных, оторванных от повествования). Потому иллюстрация в отдельном, самобытном понимании, без контекста внутри книги, может существовать лишь в том случае, если она является по сути своей обособленной картиной, созданной по мотивам литературного произведения.

И в таком случае мы снова возвращаемся к Мадоннам и Благовещением эпохи Возрождения. Иллюстрация же в полноценном смысле слова в контексте книги, не может не входить в единый ансамбль образов созданных художником с течением повествования книги, то есть серии иллюстраций, начинающихся с обложки и заканчивающихся последней страницей издания. Единый стиль, даже концепция иллюстратора должны проходить красной нитью сквозь все произведение от начала до конца и вести читателя до последней точки произведения. Иными словами, являться той неотъемлемой частью книги, которая украшает, но в то же время не забывает воображение читателя. Почему иллюстраторы столь важны именно для жанра фэнтези – они указывают основу, направление мысли, которая базируется на тексте. Они не должны переделывать авторский текст в угоду своему собственному воображению, но поддерживать его с целью завлечения читателя все дальше и дальше в повествование. Этого действительно сложного баланса редко удается достигнуть современным иллюстраторам.

Процесс создания иллюстраций художником фактически к любому художественному произведению начинается с понимания того, что именно от него требуется – создать иллюстрацию для обложки, внедрить в издание множество иллюстраций или же выполнить и то и другое. Необходимо учитывать, что непосредственному взаимодействию писателя и художника часто препятствуют издатель и художественный редактор. Они диктуют свое собственное видение верстки конкретного издания, а порой определяют точный размер, структуру и даже сюжет каждой иллюстрации. К сожалению, подобный диктаторский подход лишь мешает творческому процессу, за счет чего результат зачастую выходит плачевный. Однако, в противном случае, когда иллюстратор и редактор взаимодействуют друг с другом как коллеги, результат выходит действительно стоящий, а главное – цельный. По словам советского графика и искусствоведа Владимира Андреевича Фаворского: «В ней [книге] нет главного и второстепенного, основного и подчиненного,

элементов разного качества – все составляющие ее части имеют равную цену» [Фаворский 1976, с. 40]. Это и есть причина, по которой очень важно не пренебрегать взаимоотношениями художника и художественного редактора друг с другом.

Очень часто художественные редакторы ожидают от иллюстраторов выполнения картины, которая бы использовалась исключительно в качестве обложки издания. В таком случае в задачу художника в первую очередь входит объединение всего замысла писателя в одну единственную работу, либо выделение кульминационного сюжетного хода и представления его на обложке на суд зрителю. В первом случае в своем стремлении дать общее представление о романе на обложках книг иллюстраторы часто изображают главных героев повествования. Пример – популярные издания „Властелина колец” с иллюстрацией Тима и Грега Хильдебрандт, представляющей читателю братство кольца – девятих хранителей, отправившихся в путешествие.



Братья Хильдебрандт

Во второму случаю (сюжетный подход) прибегают реже, так как он в определенном смысле портит впечатление о книге, заранее разъясняя будущему читателю, что произойдет в романе. Тем не менее и с данной проблемой можно справиться. Пример – художник Антон Ломаев, чьи иллюстрации к обложкам трех изданий „Властелина колец” визуализируют важные части сюжета, но лишь подталкивающие зрителя к прочтению книг, а не раскрывающие сюжет.



Антон Ломаев

Область форзаца книг жанра фэнтези особенно важна, и фактически никогда не упускается вниманием иллюстраторов. Причина в возникновении нового типа иллюстрации в рамках литературного жанра фэнтези – географических карт, представленных в произведениях фантастических миров. «В XX веке, с появлением жанра фэнтези, возникла потребность в создании своеобразных карт-ориентиров для читателя, – например, чтобы читатель понимал, какое расстояние пришлось пройти Фродо, чтобы достигнуть Роковой горы. Таким образом, буквально каждый второй писатель, чей мир находился за пределами нашей реальности, старался дать первое представление о нем путем создания географической карты, которая, по существу, и являлась путеводителем» [Лебедев 2016]. Толкин так написал в одном из своих

писем: «Я внес историю в заранее созданную географическую карту» [J.R.R. Tolkien to Naomi Mitchison, 25 April 1954]. Эта фраза наводит на мысль, что самим писателям такие карты были необходимы, иначе они попросту терялись в пространстве собственноручно созданных миров. Однако географические карты фэнтези служили также и ценным материалом для любого иллюстратора, воплощавшего образы конкретного литературного произведения жанра фэнтези. Такая традиция пришла в жанр фэнтези через иллюстрации к сказкам, беря эстетическое начало в картах и атласах эпохи Возрождения. Первый человек, чье имя приходит на ум в связи с иллюстрациями в виде фантастических географических карт – это художница Паулина Бэйнс. К ключевым произведениям Джона Р.Р. Толкина и Клайва Стейплза Льюиса она создала детализированные географические карты на основе зарисовок самих авторов. «Художнице [Паулине Бэйнс] удалось не просто создать карты к этим мирам на основе авторских, но и приукрасить их иллюстрациями овальной формы, каждая из которых соответствовала либо группе персонажей произведения (в карте к Хроникам Нарнии), либо своей территории Средиземья (в картах к Хоббиту и Властелину колец)» [Лебедев 2016]. Такие географические карты появлялись на протяжении второй половины XX века в большей части изданий к литературе жанра фэнтези и располагались почти всегда на форзаце издания. Данная тенденция продолжает существовать и сейчас.



Паулина Бэйнс

Однако самой сложной и кропотливой работой для любого художника-иллюстратора, безусловно, является работа над внутрикнижными иллюстрациями, и дальше мы будем рассматривать именно их.

Самые крупные иллюстрации – иллюстрации на развороте – редко используются в обычных книжных изданиях. Чаще всего такие иллюстрации предусматриваются либо для детских книжек, либо для изысканных подарочных изданий. Однако необходимо понимать, что эти иллюстрации заведомо порой весьма значительно искажаются самой версткой. К сожалению, они не дают возможности насладиться работой художника в полной мере, так как разделены самой версткой книги, причем, чаще всего еще и с утерей

миллиметра или даже сантиметра работы. Иллюстрации подобного типа можно увидеть в „Полной истории Средиземья” издательства АСТ, где во вклейках были использованы работы Грега и Тима Хильдебрандт, большая часть из которых – на развороте. Конечно, художественный редактор в таких случаях объясняет свой выбор стремлением представить работу иллюстратора в более крупном формате, ссылаясь на возможность получше рассмотреть ее в деталях. Но ведь при этом теряется общее впечатление от иллюстрации, и сама иллюстрация искажается – данного фактора художественные редакторы, к сожалению, часто не учитывают.

Чрезмерно детализированные цветные иллюстрации, выполненные в картинном формате целой страницы (иными словами – полосная иллюстрация), такие как наиболее известные издания „Властелина колец” с работами Теда Нэсмита и, самого популярного среди иллюстраторов творчества Толкина, Алана Ли, представляют собой в большей степени коммерческое явление, так как изначально были созданы не для конкретных изданий, но как серии картин-иллюстраций. Безусловно, каждый из перечисленных художников отличается потрясающей техникой и проработкой текста писателя, потому сами по себе их иллюстрации притягательны для взгляда истинных ценителей искусства. Последний фактор для контекста книжного издания часто является скорее отрицательным, нежели положительным фактором для читателя. Эти иллюстрации самодостаточны, и потому могут без каких бы то ни было проблем экспонироваться в выставочных залах в отдельности от литературного материала, на котором они основаны.

К счастью, в иностранном издании „Хоббита” с иллюстрациями Алана Ли наряду с его полосными цветными иллюстрациями представлены его графические зарисовки, что разбавляет строго полосные крупные иллюстрации, улучшая восприятие текста, давая основу для дальнейшей работы воображения читателя.



Алан Ли

В то же время иллюстрации художников Грегори Мэнчесса и Марка Шульца к современным изданиям сборника рассказов о Конане варваре представляют собой переходный этап от полосного самодостаточного типа иллюстрации к типу единого ансамбля. Эти работы могут восприниматься и отдельно от конкретного издания, однако внутри него лаконично вливаются в страницы книги и у Мэнчесса подчеркивают динамичный характер повествования, у Шульца – являются собой неполный переход к данному типу от типа картин-иллюстраций. Характер его иллюстраций отличается преимущественно статичное восприятие образов. Оба художника создавали свои иллюстрации в полуполосной открытой манере. Их работы становятся частью книги и подчеркивают, что не они сами по себе, а издание в целом является произведением искусства.



Грегори Мэнчесс

Шульц и Мэнчесс далеко не единственные художники, работающие в таком стиле. Весьма заметный пример – Михаил Беломлинский, один из самых известных русских иллюстраторов „Хоббита», который работал по подобному принципу. Таким образом для данного типа иллюстраций характерно возвеличивать издание, но, в то же время, они не столь притягательны для взгляда обывателя, хоть и гармонично вплетаются в структуру книги. Часто заслугой возникновения правильного союза художника и текста в конкретном издании является работа художественного редактора, который напрямую занимается схемой верстки книжного издания.



Михаил Беломлинский

Наиболее предусмотрительный тип иллюстраторов – художники, которые работают исключительно в контексте книги и сразу задумываются о том, как та или иная иллюстрация будет выглядеть на страницах издания. Эти художники не представляют своих иллюстраций без текста произведений, к которым они были созданы. В таких случаях текст как бы окаймляется иллюстрированным материалом (оборочная иллюстрация), и художник ставит своей целью подчеркнуть не только конкретный сюжет, но и максимально углубить читателя в атмосферу книги. Примером такому типу иллюстрации может служить работа Обри Бердслея над текстом „Смерти Артура” Томаса Мэлори – произведения, послужившего одной из ключевых отправных точек для возникновения литературного жанра фэнтези.



Обри Бердслей

Бердслей работал подобно дизайнеру книжного издания, выверяя свои иллюстрации, специально выполненные в плоскостной манере, исключительно для украшения книжных изданий. В рамках жанра фэнтези примером может служить работа уже упомянутой Паулины Бэйнс, иллюстратора детских сказок и фэнтезийных работ Д. Толкина и К.С. Льюиса. Ее иллюстрации к „Фермеру Джайлсу из Хема” и „Кузнецу из большого Вуттона” носят характер закрытой иллюстрации – то есть такой, которая окружена текстом с трех сторон. Так же она активно использует оборочную ил-

люстрацию. Некоторые из таких иллюстраторов и вовсе забывают про конкретику и работают, в первую очередь, над оформительными особенностями – орнаментом и стилизованной под характер произведения буквицей. В подобном ключе работал над оформлением один из первых русских иллюстраторов Толкина Г. Калиновский: его иллюстрации к первой части Властелина колец – „Хранители” – состояли исключительно из разнообразных буквиц, стилизованной под них же обложки и яркого форзаца.

Самый сложный и кропотливый из походов к иллюстрированию книги – подход внедрения цветных иллюстраций полосного типа в издание и в то же время объединение их в единый ансамбль от А до Я. Подход, казалось бы, идеальный, учитывая, что он объединяет первые два, но и здесь не избежать подводных камней. А именно – превращения текста в описание иллюстраций, а не наоборот, как и должно быть. Красочные, дорогие издания, в реальности часто представляют собой по большей части произведения именно художников, за чьим необъятным желанием показать себя теряется сам текст литературного произведения. Нельзя сказать, что это плохо, в определенном смысле это позволяет художнику раскрыть его дарование, но с точки зрения писателя это однозначно отрицательный шаг. Качественным примером можно назвать „Хоббита, или туда и обратно” издательства „Миликон Сервис” с иллюстрациями русского художника-иллюстратора Дениса Гордеева. Однако здесь, при всей продуманности издания, проблемой является видение художника, который отразил мир Средиземья в русских тонах, превратив воинов в витязей и богатырей, а эльфов в беззаботных крестьян. Такое видение своеобразно, но почти в каждой стране, где издавались произведения Толкина есть художники, которые подобным образом придавали национальные черты в свои иллюстрации, посвященные трудам профессора из Оксфорда.



Денис Гордеев (фрагмент)

Другим качественным примером продуманности издания до мелочей могут служить издания „Властелина колец” с иллюстрациями Яны Ашмариной издательства АСТ. В данных изданиях гармонично сочетаются почти все виды иллюстраций – полосные, закрытые и открытые, даже частично иллюстрации на развороте, разделенные орнаментальным обрамлением страниц.

Таким образом, с одной стороны, главная задача художника – передать особую атмосферу, которая бы манила читателя продолжить процесс чтения. С другой стороны, порой интересно взглянуть на иллюстрации как на отдельные произведения искусства, заслуживающие внимания не меньше полноценных картин и приобретающие самостоятельную художественную ценность, что также привлекает читателя, хоть и в некотором смысле отрывает его от текста.

Для любого художника и редактора книги по словам известного иллюстратора и искусствоведа XX века Гончарова нет той части издания, которую можно было бы оставить своим вниманием: «В книге все важно и подчинено единой цели. Рисунок и шрифт, формат страницы и характер заголовков, орнаменты заставки и многие другие элементы

оформления определяются содержанием книги и выражают заложенные в ней идеи. Удачное оформление помогает глубже понять основные идеи литературного произведения, почувствовать его художественные достоинства» [Гончаров 1964, с. 4]. Несомненно, в числе прочего, данное высказывание относится и к иллюстрациям.

Отдельная заслуживающая внимания тема – союз писателя и художника. Этот союз необычайно важен и даже необходим, однако возможен он лишь в том случае, если писатель еще жив. В случае с уже не раз упомянутым Толкином некоторым из иллюстраторов его произведений повезло узнать у профессора его мнение об их иллюстрациях. В частности, Тед Нэсмит посылал свои первые иллюстрации к „Властелину колец” и получил ответ, что в целом его работы нравятся автору, но хоббиты изображены слишком по-детски. Это повлияло на дальнейшее творчество художника, который стремился угодить автору произведения.



Тед Нэсмит

Другой художник-иллюстратор, Кор Блок, вел переписку с Толкином и даже встречался с ним. Три иллюстрации Кора Блока были приобретены автором „Властелина колец», но с указанием Толкина на то, что они ему интересны как самостоятельные произведения искусства, а не иллюстрации к его литературному творчеству. Интересно, что сам Толкин

не хотел, чтобы его произведения иллюстрировались и считал, что иллюстрации лишь губят воображение читателя, но все же внимал просьбам оценить труды потенциальных иллюстраторов его произведений.



Кор Блок

Другой пример в рамках взаимодействия писателя и художника – длительное плодотворное сотрудничество мастера комического фэнтези Терри Пратчетта и иллюстратора его произведений Пола Кидби. «Откровенная ирония в этих произведениях плавно перетекла из текста в визуальный ряд, благодаря иллюстрациям Пола Кидби, истинного мастера передачи воображения» [Лебедев Д.Л., 2016] – иллюстратор настолько перенял идеи художника, что гротескные зарисовки и отсылки в книгах Пратчетта он смог дополнить такими же ироничными рисунками, которые каждый образованный человек легко сопоставит с шедеврами искусства нашего мира.

Учитывая сложность темы взаимодействия писателя и художника здесь она затронута лишь для пояснения того факта, что художники далеко не всегда работают как сами того пожелают, но иногда становятся в определенном роде соавторами литературных произведений, визуализирующими непосредственный взгляд писателя, а не только свое собственное видение его произведений.

Исследование проводилось с целью рассмотрения методологической стороны изучения иллюстрации в контексте жанра фэнтези, поскольку в его рамках поставленная проблема является наиболее актуальной.

Библиография

- Гончаров А.Д., *Художник и книга*. Москва 1964.
Дмитриева Н.А., *Изображение и слово*. Москва 1962.
Лебедев Д.Л., *О натурализме воображения в интерпретациях художественных текстов*, „Эстезис”, № 6 (6), 2016, <http://aesthesis.ru/magazine/september16/fantasy-illustration>
Лебедев Д.Л., *Картография воображения: истоки и эстетика*, „Эстезис”, № 9 (9), 2016, <http://aesthesis.ru/magazine/december16/fantasymaps>
Толкин Дж.Р.Р., *Письма*. Москва 2004.
Фаворский В.А., *Рассказы художника-гравера*. Москва 1976.
Blok C., *A Tolkien Tapestry: Pictures to accompany The Lord of the Rings*. Amsterdam 2011.
Hildebrandt G., Hildebrandt T., *The Tolkien years. New York* 2002.

Иллюстрации

- <http://www.paulinebaynes.com>
<http://www.lomaevar.com>
<http://www.tednasmith.com>
<http://www.brothershildebrandt.com>
<http://www.manchess.com>
<http://www.corblok.com>
<http://www.paulkidby.com>

ILLUSTRATION IN THE CONTEXT OF BOOK EDITION BY THE EXAMPLE OF FAMOUS FANTASY LITERATURE

The issue of creating illustrations to a certain book edition is applicable to any contemporary publication. Artists sometimes ignore the rule of integrity, that is – illustrations must run like a common thread through the whole book and facilitate the reader's embracing the atmosphere of a piece of work.

At the same time, every reader imagines some episode in his or her own way, which is another issue, that shouldn't be overlooked by illustrators. They should provide readers with a basis that indicates a route for

readers' thoughts rather than overload their consciousness with their own vision. In this article kinds of approaches to illustrating fantasy literature are analyzed in the context of the most prominent works of the genre.

Key words: illustration; painting; edition; fantasy; John R.R. Tolkien.



Instytut Polsko-Rosyjski



ISBN: 978-83-948290-1-8

В поисках границ фантастического: на пути к методологии

10