

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82(091):(07)

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МИФА В РОМАНЕ ДЖ. СВИФТА «ПУТЕШЕСТВИЯ ГУЛЛИВЕРА»

Е.З. Алеева

Аннотация

В статье предпринята попытка проследить связь английского романа начала XVIII в. с предшествующими эпохами. Объектом исследования является роман Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера». Основным аспектом анализа стали мифологические константы, которые определяют жанровые особенности романа. Кроме того, этот аспект позволяет рассмотреть произведение Свифта с точки зрения культурологического подхода, что, в свою очередь, расширяет перспективы исследования. В статье проанализированы пространственно-временная структура романа и тип героя в соотносении с мифологической традицией.

Ключевые слова: Джонатан Свифт, миф, жанр, культурология.

Английский роман XVIII в. в контексте исторического развития этого жанра занимает особое место, что обусловлено несколькими факторами. С точки зрения традиционного хронологического подхода в XVIII в. рождается роман в современном понимании этого термина и жанра, и это новое порождение стремится всячески отмежеваться от подобного рода сочинений предшествующих эпох (в первую очередь имеются в виду античные и рыцарские романы). С точки зрения ретроспективы роман этого периода неизменно соотносится с философским рационализмом, породившим просветительскую эстетику, которая, в свою очередь, была задорно и успешно раскритикована романтизмом и последующими художественными системами. Таким образом, роман XVIII в. оказался в некоторой эстетической изоляции. Данное исследование представляет собой попытку восстановить связи литературного феномена XVIII в. с его предшественниками и последующими эпохами.

Предметом непосредственного анализа данной статьи стал один из первых романов в английской литературе XVIII в. «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта, основным аспектом анализа – мифологические константы, обуславливающие не только целостность художественного мира отдельного произведения, но и поднимающие его на философско-мировоззренческий уровень.

Попытка рассмотреть роман именно под таким углом зрения не случайна. Со второй половины XX в. наука очень активно обращается к мифу и всему комплексу проблем, с ним связанных. В последние десятилетия особый интерес вызывают культурологические проблемы, а они своими корнями уходят в миф. Таким образом, в настоящей работе мы исходим из понимания мифа как этиологии человеческого бытия.

Не касаясь полемических моментов, связанных с осмыслением этого сложного феномена, остановимся лишь на определенных элементах структуры мифа, которые не вызывают сомнений у абсолютного большинства исследователей. Так, в частности, речь идет о пространственно-временных характеристиках, типе героя и сюжета.

Мифологическое пространство определяется сочетанием вертикали и горизонтали. Эти координаты, в свою очередь, конкретизируются количественными характеристиками. Вертикаль представлена тремя мирами: верхним (вышним), средним (земным) и нижним (подземным, посмертным). Горизонталь воплощена в четырех основных направлениях: север, юг, запад, восток. Кроме того, это число прочно укоренилось в человеческом сознании в таких понятиях, как четыре времени года, четыре возрастных стадии человеческой жизни. Хотя названные категории связаны с временными закономерностями, они воплощаются именно в пространстве. Другими словами, хронотоп мифа довольно устойчив, и при переходе от традиционных культур к цивилизации эта устойчивость была зафиксирована в символике цифры «семь», являющейся суммой горизонтальной и вертикальной символики (см. [1, с. 37]). Это число характеризует самые важные аспекты восприятия человеком мира: звуковое – семь нот, зрительное – семь цветов спектра, эмоциональное – количество непосредственно воспринимаемых предметов, сюда же можно отнести и семь дней недели, в течение которых был сотворен мир¹. Неслучайно народная мудрость, воплотившая в себе коллективные представления о миропорядке, часто опирается именно на это число («семь бед – один ответ», «семи смертям не бывать – одной не миновать», «у семи нянек дитя без глазу», «семеро одного не ждут», «семь пятниц на неделе», «за семь верст киселя хлебать» и т. д.).

Следует отметить весьма ироничное отношение Свифта к стремлению современных ему критиков выискивать надуманный смысл в сочинениях писателей. Особенно благодатным в этом отношении материалом, с его точки зрения, являются числа и количества, за которыми недалеким критикам видится глубина «двухаршинного колодца». Так, в «Сказке бочки» писатель со свойственной ему язвительной насмешкой выделяет три типа читателей: поверхностных, невежественных и просвещенных. Естественно, что особенно «достаётся» последним: «Но читатель подлинно просвещенный, ради блага которого я преимущественно бодрствую, когда другие спят... найдет здесь достаточно материала для умозрений на весь остаток своей жизни. Было бы крайне желательно, и я скромно предлагаю здесь в виде опыта, чтобы каждый христианский государь отобрал в своих владениях по семи самых прославленных ученых и наглухо запер их на семь лет в семи комнатах с приказанием написать семь обширных комментариев

¹ См. об этом подробнее [2].

на мое всеобъемлющее рассуждение. Осмелюсь утверждать, что какие бы различия ни обнаружились в их догадках, все они без малейшей натяжки могут быть выведены из текста» [3, с. 191–192]. В контексте этой цитаты приведенное выше утверждение относительно глубинного смысла числа семь выглядит не очень убедительно. Однако оно опирается на текст романа Свифта, с одной стороны, и на современную теорию мифа – с другой. Кроме того, совершенно очевидна ироничная природа процитированных размышлений писателя.

На первый взгляд, роман Свифта «Путешествия Гулливера» представляет собой описание фантастических приключений автора-героя, воплощенное в довольно хаотичной горизонтальной плоскости с указанием городов, стран, географических широт, точных дат и временных промежутков. Это является серьезным основанием считать, что прием «мнимой документальности», столь характерный для раннего английского романа, использован Свифтом и в этом произведении. Однако более пристальный взгляд позволяет заметить, что за детальной, если не сказать мелочной, фиксацией пространственно-временных характеристик обнаруживается более масштабная картина.

В этой связи в первую очередь бросается в глаза количество книг: их четыре, каждая из которых содержит описание законченного путешествия. Хотя автор, стремясь к правдоподобию, старательно указывает координаты, определить, где конкретно оказывается наш герой, не представляется возможным. Однако если взять в руки карту мира, то не трудно заметить, что передвижения Гулливера обусловлены четырьмя сторонами света. Исходная точка путешествий – Англия, она же самая северная в книге. Герой неоднократно огибает мыс Доброй Надежды, а также оказывается в районе острова Тасмания, что на юге Австралии. Эти реальные географические координаты однозначно соотносятся с Югом. Запад и Восток представлены не столь определенно. Однако описание Японии в третьей книге наводит нас на размышления о восточной культуре, а упоминание о Фердинанде Кортесе адресует к колониальным захватам в Америке, которая, в свою очередь, ассоциируется с западом.

Пространственная вертикаль в романе формируется не сразу, хотя ее первая ипостась (небо, верх, солнце) возникает уже в первой главе: «Я мог смотреть только вверх; солнце начинало жечь, и свет его ослеплял глаза» (ПГ, с. 20). На протяжении первых двух книг вертикальный аспект проявляется в игре автора размерами (а точнее ростом) героя. Визуальное восприятие Гулливера неизменно связано с понятиями «вверх – вниз», в стране лилипутов он взирает на них сверху вниз, а в Бробдингнеге, наоборот, снизу вверх. Неслучайно в первой книге возникает образ Колосса Родосского, в позу которого встал Гулливер, когда император лилипутов принимал парад войск. Эта античная статуя бога солнца Гелиоса, являясь одним из семи чудес света, ассоциируется с величием, обусловленным не в последнюю очередь именно своими размерами. Кроме того, этот масштаб обеспечивает связь между верхним и земным миром. В третьей книге появляется объект, который «существует и нормально функционирует» только в небе. Речь идет о летающем острове Лапуту. И хотя остров никогда не приземляется, оппозиция «верх – низ» весьма ощутима, поскольку благополучная жизнь лапутян напрямую зависит от тех, кто живет на земле. Амбивалентный характер этого образа ощущается не только в указанной оппозиции,

но и в приведенной Свифтом этимологии слова, давшего название острову. «Я никогда не мог узнать правильную этимологию слова Лапута, которое перевожу словами Летучий или Плавучий остров. “Лап” на древнем языке, вышедшем из употребления, означает “высокий”, а “унту” – правитель; отсюда, как утверждают ученые, произошло слово Лапута, искаженное Лапунту. Но я не могу согласиться с подобным объяснением, и оно мне кажется немного натянутым. Я отважился предложить тамошним ученым свою гипотезу относительно происхождения означенного слова; по-моему, Лапута есть не что иное, как “лап аутед”: “лап” означает игру солнечных лучей на морской поверхности, а “аутед” – крыло» (ПГ, с. 188). Совершенно очевидно, что приведенные варианты имеют различную природу. Если первый отсылает нас к искусственным социальным претензиям, то второе вызывает естественные, природные ассоциации.

Образ этого острова привлекает также тем, что в связи с ним возникает еще одна небезынттересная пространственная деталь. Дело в том, что все персонажи, обитающие на нем, занимаются исключительно «интеллектуальной, умозрительной деятельностью», а она, как известно, соотносится с высшими сферами человеческого бытия. В связи с этим Свифт замечает, что не всем островитянам дано ощутить преимущества подобного «дара». Особой нечувствительностью к благородной созерцательности отмечены женщины, которых «трудно бывает заставить... возвратиться с континента на остров» (ПГ, с. 193). Это происходит потому, что «женщины острова отличаются весьма живым темпераментом... и жаждут насладиться столичными удовольствиями» (ПГ, с. 193), то есть вполне земными, если не сказать низменными.

Таким образом, мы видим, что вертикаль в структуре произведения выстраивается вполне последовательно, однако этот параметр выглядит неполным без третьего компонента – низшего мира, который в контексте романа также амбивалентен. С одной стороны, он подразумевает жизнь после смерти, мир теней и призраков, с другой – бездну человеческих пороков, которую обнаруживает автор-герой в результате своих наблюдений. Этот третий мир, завершающий вертикаль снизу, Свифт размещает в третьей книге, на небольшом островке Глаббдобдриб, что «означает Остров чародеев, или волшебников». Обращает на себя внимание следующее замечание автора: «Благодаря хорошему знанию некромантии правитель обладает силой вызывать по своему желанию мертвых и заставлять их служить себе в течение двадцати четырех часов...» (ПГ, с. 228). Далее идет описание того, как призраки служат правителю в буквальном смысле этого слова: охраняют, выполняют функции лакеев, поднося и убирая кушанья и т. д. Другими словами, прошлое служит современности не великими деяниями и грандиозными замыслами; современные Свифту «чародеи» тешат свое мелочное тщеславие, заставляя прошлое прислуживать за обеденным столом. Общаясь с сильными мира сего из далекого прошлого, автор иронично развенчивает легенды, с ними связанные, не умаляя при этом их личных достоинств. Разрозненные на первый взгляд эпизоды большой истории, тем не менее, складываются в завершённую картину благодаря замечанию, брошенному автором в беседе с Брутом, «в которой он между прочим сообщил... что его предок Юний, Сократ, Эпаминонд, Катон Младший, сэръ Томас Мор и он сам всегда находятся вместе – секстумвират, к которому вся история человечества не в состоянии прибавить

седьмого члена» (ПГ, с. 231). В данном контексте число семь означает не просто определенное количество, а символизирует качественную характеристику мира, оказавшегося не в состоянии представить личность, равнозначную героям прошлого.

В этой связи невольно всплывает в памяти эпизод из первой книги, представляющий образ владыки лилипутов: «...Могущественный император Лилипутии, отрада и ужас вселенной, коего владения... распространяются до крайних пределов земного шара; монарх над монархами, ростом выше сынов человеческих, ногами своими упирающийся в центр земли, а головою касающийся солнца; <...> приятный, как весна, благодетельный, как лето, обильный, как осень, и суровый, как зима» (ПГ, с. 48). В нашем случае этот эпизод интересен не только как образец тонкой иронии и саркастического сравнения ничтожной современности и величия прошлого, он интересен главным образом тем, что в нем нашли отражение все формальные параметры мифологического пространства и мифологического героя.

При анализе художественного времени в романе Свифта также прослеживаются признаки мифологического влияния. Так, в развитых мифологиях в мифическом времени принято выделять две его разновидности: линейное и циклическое. Линейная модель («правремени», предшествующее эмпирическому, историческому профанному времени) (см. [4, с. 653]) дополняется циклической моделью. С циклической моделью времени связаны мифы о циклической смене мировых эпох, природных циклах, а также циклах, связанных с человеческой жизнью.

На первый взгляд, текст романа «Путешествия Гулливера» выглядит как путевой дневник, что вполне соответствовало литературной моде тех лет и запросам читателей. Роман отличает почти навязчивая временная конкретика, и это становится очевидным буквально с первых же страниц, когда автор сообщает читателю свой возраст, продолжительность обучения в различных заведениях, а в дальнейшем представляет точный отчет о датах начала и окончания путешествий. Однако за этой художественной особенностью скрывается эмпирическое, профанное время из мифологической модели. Дело в том, что при восприятии «действительности» каждого из четырех путешествий конкретное время словно «снимается», потому что мы не можем соотнести очевидную фантастичность происходящего с реальным временем. Таким образом создается эффект «вневременности», своего рода «жили-были» или «в оные времена».

Более того, кроме «правремени» в произведении ощутимо и циклическое время. В мифе цикл соотносится с самыми неустойчивыми моментами существования мира: крушением прежнего миропорядка, часто сопрягающимся с битвами, возникновением и формированием новых форм и мировосприятия. В традиционном сознании время сакрально, и эта сакральность в первую очередь заключается в чуде перемен, являющихся результатом смены циклов. Приключения Гулливера представлены четырьмя законченными путешествиями. На первый взгляд, выбор стран, в которые Свифт «отправляет» своего героя, случаен. Однако характерно то, что его пребывание в том или ином государстве всегда обусловлено разбушевавшейся стихией, то есть катастрофичным состоянием мира. В результате кораблекрушения героя выбрасывает на неизвестный берег,

далее следует череда испытаний, а затем он благополучно возвращается на возделенную родину, к семье – жене и детям. Другими словами, структура романа представляет собой систему замкнутых колец, подобно гомеровской «Одиссее».

Таким образом, мы видим, что хронотоп романа «Путешествия Гулливера» в своих основных характеристиках соотносится с мифологической традицией, однако она словно вывернута наизнанку. Это позволяет предположить, что и содержание данного художественного пространства может иметь пародийную мифологическую природу. В этой связи уместно еще раз подчеркнуть, что целью данной работы ни в коем случае не является опровержение устоявшейся интерпретации романа. Данное исследование предлагает рассмотрение лишь еще одного его аспекта.

Как уже отмечалось выше, каждое из четырех путешествий Гулливера заключено в определенный цикл. Первой страной, в которую путешественника забросила судьба, оказалась Лилипутия. Характерно уже само название этого государства. Некоторые ученые предположили, что английское слово *liliput* может иметь значение «испорченный ребенок», то есть ребенок, который передается порокам взрослых (ПГ, с. 357). Это спорное предположение, но так или иначе мотив детства в этой части повествования звучит довольно отчетливо. С нашей точки зрения, наибольший интерес представляет как раз то, что образ ребенка воплощается не столько в маленьких человечках, пленивших Гулливера, сколько в нем самом. Несмотря на то что все повествование ведется от лица зрелого мужчины, начинается текст романа с автобиографических сведений, связанных с детством героя: «Мой отец имел небольшое поместье в Ноттингемпшире; я был третий из его пяти сыновей. Когда мне исполнилось четырнадцать лет, он послал меня в колледж Эммануила в Кембридже...» (ПГ, с. 17). После «кое-каких сведений о себе и о своем семействе» (ПГ, с. 17) Гулливер рассказывает, как он терпит кораблекрушение и в результате изнурительной борьбы с водной стихией оказывается на суше совершенно обессиленный. В мифологическом аспекте данный эпизод можно интерпретировать как рождение из небытия, поскольку герой «был слишком слаб... от усталости, жары... заснул так крепко, как не спал никогда в жизни» (ПГ, с. 20). В мифах чудо рождения очень часто связано с водной стихией, которая, в свою очередь, ассоциируется с материнским лоном.

В этом смысле интересны первые ощущения Гулливера, когда он очнулся от сна, который «продолжался более девяти часов». Конечно, это может быть реальное ощущение времени, но в интересующем нас аспекте эта деталь невольно соотносится с девятью месяцами беременности. После своего чудесного «рождения» герой оказывается совершенно беспомощным: «Я попробовал встать, но не мог шевельнуться; я лежал на спине и обнаружил, что мои руки и ноги с обеих сторон крепко привязаны к земле. <...> Равным образом я почувствовал, что мое тело от подмышек до бедер опутано целой сетью тонких бечевок. Я мог смотреть только вверх; солнце начинало жечь, и свет его ослеплял глаза» (ПГ, с. 20). Это описание очень напоминает состояние младенца, которого заботливо спеленала мать. Вокруг него суетятся какие-то существа, издающие непонятные звуки, скорее похожие на лепет новорожденного («Гекина дегуль, толго фонак, лангро дегюль сан»), и догадаться о том, что происходит, герой

может, только прислушиваясь к интонации: «...Некоторые периоды его речи выражали угрозу, другие – обещание, жалость и благосклонность» (ПГ, с. 22). Все, что происходит дальше, также напоминает приобретение первого жизненного опыта, через который проходят все новорожденные. Сначала несчастному пленнику удастся высвободить одну руку: «Читатель может представить, в каком неудобном положении я лежал все это время. Наконец, после небольшого усилия мне посчастливилось порвать веревочки и выдернуть колышки, к которым была привязана моя левая рука...» (ПГ, с. 21). Затем «малыш» научился вертеть головкой: «В то же время, рванувшись изо всей силы и причинив себе нестерпимую боль, я немного ослабил шнурки, прикреплявшие мои волосы к земле с левой стороны, что позволило мне повернуть голову на два дюйма» (ПГ, с. 21). После всех этих «шалостей» герою изрядно достается от «взрослых», на него обрушиваются «сотни стрел». Как нормальный ребенок, он «рассудил, что самое благоразумное – пролежать спокойно до наступления ночи, когда мне нетрудно будет освободиться при помощи уже отвязанной левой руки» (ПГ, с. 21).

Поведение Гулливера в этой части романа абсолютно соответствует детскому мировосприятию, а лилипуты относятся к нему, как к неразумному ребенку, требующему постоянной опеки, ограничений и назидания. Интересно, что Свифт не боится прибегать и к физиологическим особенностям человеческого бытия на его ранних стадиях: «...И так как я почти умирал от голода... то требования природы были так повелительны, что я не смог удержать своего нетерпения и (быть может, нарушая правила благопристойности) несколько раз поднес палец ко рту, желая показать, что хочу есть» (ПГ, с. 21). «Потом я стал делать другие знаки, показывая, что хочу пить» (ПГ, с. 23). Затем он «мог повернуться на правую сторону и всласть помочиться; потребность эта была отправлена мной в изобилии, повергшем в великое изумление маленькие создания, которые, догадываясь по моим движениям, что я собираюсь делать, немедленно расступились в обе стороны, чтобы не попасть в поток, извергшийся из меня с большим шумом и силой. Еще раньше они помазали мое лицо и руки каким-то составом приятного запаха. <...> Все это в соединении с сытным завтраком и прекрасным вином благотворно действовало на меня и склонило ко сну» (ПГ, с. 25). Самое нежное «младенчество» Гулливера заканчивается в первой главе первой книги. Его на повозке, словно в коляске, перевозят в столицу и устраивают в единственном нашедшемся в ней помещении, пригодном для размеров «малыша». Он по-прежнему очень ограничен в перемещениях (к его левой ноге была прикреплена цепочка с тридцатью шестью висячими замками) и двигается преимущественно ползком из-за недостаточного для него пространства. Здесь снова необходимо отметить одну натуралистическую деталь, на первый взгляд незначительную, однако имеющую значение в контексте дальнейшего анализа. «Уже несколько часов меня крайне беспокоила одна естественная потребность, что и не удивительно, так как в последний раз я облегчался почти два дня тому назад. Чувство стыда сменялось жесточайшими позывами. Самое лучшее, что я мог придумать, было вползти в мой дом; так я и сделал; закрыв за собою двери, я забрался в глубину, насколько позволяли цепочки, и освободил свое тело от беспокоящей его тяжести» (ПГ, с. 30).

В последующих главах первой книги Гулливер, «выпроставшийся из пеленок», начинает активно осваивать окружающий мир. На первый взгляд, в первом путешествии он должен быть лилипутом в стране великанов, а не наоборот. Однако если принять во внимание детское сознание и мировосприятие героя, все встает на свои места. Для ребенка самым главным становятся его ощущения и его «я». Весь внешний мир вращается вокруг этого «я». Окружающая реальность воспринимается героем в непосредственных ощущениях и, главное, при помощи игры. Непосредственность ощущений проявляется в детальном описании лилипутов, их одежды, внешности, языка. Кроме того, такая же тщательность очевидна и при знакомстве героя со столицей, ее достопримечательностями, а также окрестными деревнями и пейзажами. Свифт словно подчеркивает, что его герой захвачен внешней необычностью всего того, что его окружает. Проникнуть в глубинные, сущностные связи он не в состоянии, хотя все его открытия сопровождаются довольно обстоятельными комментариями, которые наивны и ироничны одновременно. Наивны, потому что принадлежат «ребенку», ироничны, потому что присутствие Свифта на страницах очевидно.

Игровое начало, которое пронизывает весь роман, здесь имеет определенную особенность. Известно, что детская игра хотя и связана с игрой в искусстве, но все же имеет заметные отличия. Сначала маленький человек принимает правила игры, а затем совершенно серьезно начинает исполнять функции выбранной роли. Залогом интереса и увлекательности всегда является то, «чтобы все было по-честному». Герой Свифта тоже принял правила, которые предложил ему местный император, и, хотя многие из них причиняли ему неудобства, он до конца выполняет принятые на себя обязательства. Особенный интерес представляет описание «ритуала», который сопровождал присягу и подписание документа, содержащего условия освобождения героя: «Когда они были прочитаны, с меня взяли присягу, что я не нарушу их, причем обряд был совершен сперва по обычаям моей родины, а затем по способу, предписанному местными законами, заключающемуся в том, что я должен был держать правую ногу в левой руке, положи в то же время средний палец правой руки на темя, а большой – на верхушку правого уха» (ПГ, с. 47). С такой же детской серьезностью и ответственностью Гулливер ведет себя и в минуты опасности (пожар в покоях королевы и способ его тушения), и отдаваясь размышлениям о местных обычаях (обычай хоронить умерших вниз головой для того, чтобы при воскрешении они оказывались стоящими на ногах).

Как известно, дети довольно легко решают серьезные проблемы, поскольку им еще не под силу соотнести реальную опасность с ограниченными возможностями незрелого возраста. Поэтому они очень легко, разумеется умозрительно, расправляются с недругами, порой намного их превосходящими и силой, и количеством. Аналогичную ситуацию Свифт воссоздает в пятой главе первой книги: «После этого я схватил связанные в узел веревки, к которым были прикреплены мои крючки, и легко потащил за собою пятьдесят самых крупных неприятельских военных кораблей» (ПГ, с. 58).

Кроме ярко выраженного игрового начала, свойственного поведению ребенка, а также заинтересованности в различных предметах, не имеющих ценности в мире взрослых (как, например, очки, шляпа, расческа и т. п.), можно

указать еще на одну «детскую» черту: восприятие мира, людей и их взаимоотношений Гулливером происходит исходя из внешних проявлений. Высокие и низкие каблуки, тупые и острые концы, ловкость лавирования на канате и прыжков через палку становятся основными критериями в оценке людей. В зависимости от степени владения теми или иными навыками участники игры продвигаются к намеченной цели, которую можно сформулировать следующим образом: стать «единственным властителем вселенной» (ПГ, с. 59). Пробыв в этой стране «девять месяцев и тринадцать дней» (ПГ, с. 72), Гулливер благополучно возвращается домой, прихватив с собой «памятные игрушки» (лилипутских коров и овец).

«Ненасытное желание видеть чужие страны» заставило героя Свифта покинуть отечество уже через два месяца, и констатацией этого факта открывается вторая книга путешествий Гулливера. Новый цикл, как и предыдущий, начинается с описания сильной бури, в результате которой бесстрашный путешественник оказывается брошенным в незнакомой стране, населенной великанами. За счет изменения масштаба происходят изменения в мировосприятии героя. До этого Гулливер был великаном с детским сознанием, который мог окинуть окружающий мир чуть ли не одним взглядом и пропустить у себя между ног вооруженную до зубов армию. Теперь он превращается в беспомощного лилипута, а мир становится огромным, враждебным. «Разбитый усталостью и совершенно подавленный горем и отчаянием», герой так вспоминает правоту философов, утверждающих, «что понятия великого и малого суть понятия относительные» (ПГ, с. 100). Другими словами, в сознании героя происходят изменения, и он начинает понимать, что между видимостью и сущностью порой очень большое расстояние.

Эта часть повествования ассоциируется, во-первых, с мифологической эпохой трансформаций или превращений и, во-вторых, с героической эпохой. Так или иначе, любую мифологическую эпоху можно соотнести с определенными этапами человеческой жизни. Мифы о превращениях занимают очень большое место в мифологии вообще и (как объект осмысления) в литературе в частности. Достаточно вспомнить обширный свод подобных мифов в «Метаморфозах» Овидия. Объясняется это тем, что как раз в них отражены человеческие представления о самом главном «чуде» жизни – переходе из одного состояния в другое. Этот переход имеет две основные характеристики: количественную и качественную. Количественная, как правило, связана со временем (цикл, сезон, круговорот солнца или луны, периоды человеческой жизни и т. п.), качественная – с определенными внешними признаками, отражающими внутренние, сущностные изменения.

Герой Свифта во второй книге совершил переход из «младенчества» в «юность», и теперь ему приходится сталкиваться с проблемами совсем иного рода, нежели в стране лилипутов. Первая, самая главная и, на первый взгляд, непреодолимая трудность заключается в том, что окружающий мир пугающе огромен, а Гулливер абсолютно беспомощен. Бессилие и отчаяние героя передаются с помощью физиологических подробностей: это и чувство отвращения, которое охватывает его при виде груди кормилицы, и откровенное признание в тошнотворности подобного зрелища, и «некоторые естественные потребности»,

которые побуждают героя с невероятным риском спуститься на землю с огромной кровати. Кроме того, Свифт подвергает своего героя довольно унижительным для человека испытаниям, когда его жизни всерьез угрожают мухи, осы, коноплянки и прочие существа, безобидные в силу своих размеров в иной ситуации. Гулливер отчаянно сражается с этими «чудовищами», а в «мирное» время мастерит гребни для волос, удобные плетеные стулья и даже кошельки. Другими словами, герой выполняет «мифологическую функцию» культурного героя и, пройдя этот полный трудов и борьбы путь, приходит к осознанию трагичности бытия и ничтожности человека. Неслучайно в конце второй книги возникает сравнение Гулливера с Фаетоном, который, согласно греческой мифологии, по глупости чуть не сжег всю вселенную, за что и был низвергнут в царство мертвых. Другими словами, закончился очередной циклический период развития, результатом которого стало очередное перерождение героя.

В третьей книге описывается знакомство героя с несколькими фантастическими странами. Здесь заметно изменяется ракурс повествования. Мир, окружающий путешественника, значительно расширяется, раздвигаются его рамки в пространственно-временном отношении, и соответственно изменяется функция рассказчика. Хотя в первых двух частях Гулливер и был субъективным, эмоциональным наблюдателем, но именно он находился в центре повествования, и все происходящее было связано непосредственно с ним и воспринималось через его ощущения. Начиная с третьей книги главный герой словно отступает на второй план, на первый выдвигается «объективная картина» мира, в котором наш герой – не более чем случайный гость. Быт в виде описания размеров ложек, вилок, чашек и тарелок, убранства домов и дворцов, удивления по поводу гастрономических пристрастий того или иного народа, особенностей тканей, из которых шьется одежда, и ее фасонов перерастает в осмысление бытия. Юмор и ирония, окрашивающие рассказ о лилипутах и великанах, сменяются достаточно жесткой сатирой, направленной преимущественно на самонадеянность человека (причем человека вообще, который рассматривается как родовое понятие). Неслучайно эта часть разбита на несколько самостоятельных приключений, во время которых Гулливер побывал в различных государствах.

Эту часть романа тоже можно рассматривать как определенный цикл. Здесь детальному анализу подвергнуты состояние наук, включая философию, социальная структура общества, взаимоотношения полов и поколений, а также результаты практической деятельности тех, кто присвоил себе право решать, что и как в этой жизни необходимо делать. Фантазии и желчным издевкам автора нет удержу, поэтому лишним было бы перечислять здесь все безумия, которым с потрясающей серьезностью предается местное население. Однако в этом калейдоскопе человеческой глупости просматривается определенная тенденция, которая приводит к еще одному мифологическому архетипу. Речь идет о трикстере, функциональном персонаже, который присутствует во всех мифологиях. Глядя на бессмысленное обустройство мира, предложенное в этой части повествования, увидев, во что превращаются сокровенные человеческие мечты, воплотившись в жизнь, невольно проводишь параллель с этим мифологическим персонажем, основная функция которого и заключается в том, чтобы вредить людям, привнося в их жизнь опасности и нелепости.

Последняя часть романа Свифта является, пожалуй, самой загадочной из всех остальных. Противопоставление гуингнмов и йеху, лежащее на поверхности, и нарочитое отождествление йеху с человеком мало что объясняют с философской точки зрения. Неслучайно во многих академических учебниках утверждается, что гуингнмы – это выбор Гулливера, но не Свифта. Каков же выбор автора? Об этом можно только догадываться. При такой постановке вопроса, необходимо признать, что финал романа остался открытым. Однако повествователь в конце своих записей «окончательно прощается с любезным читателем», собирается «почаще смотреть на свое отражение в зеркале и таким образом, если возможно, постепенно приучить себя выносить вид человека» (ПГ, с. 350). Здесь, на наш взгляд, снова можно провести мифологическую параллель, которая многое прояснит с точки зрения авторской позиции. В этой части повествования бросаются в глаза такие моменты, как зооморфность человека и тотемические представления. Они являются характерными признаками еще одного обязательного мифологического персонажа – первопредка, имеющего смешанную природу. Это связано с языческими представлениями о человеческой сущности, которая является равноправной и равнозначной частью целого – природы и мира. Мир пластичен, он находится в состоянии развития, и человек органично включен в этот процесс. Свифт же рассматривает йеху как конечный продукт развития; характерно, что предками этих омерзительных животных была пара англичан, случайно очутившихся на острове. Другими словами, мы видим, что автор выворачивает культурную парадигму наизнанку.

Если рассматривать весь роман в контексте мифологической истории человечества, то вырисовывается следующий ряд: титаны (часть первая) – герои (часть вторая) – люди (часть третья) – деградация, вырождение людей (часть четвертая). Цикл завершается, и дальше, согласно мифологической концепции, начинается новый виток развития (как, например, создание нового поколения людей, родоначальниками которых были Девкалион и Пирра). Однако роман Свифта подобного продолжения не предполагает, поскольку герой собирается лишь «приучить себя выносить вид человека». Другими словами, Свифт критически переосмысливает античную традицию, воплощая ее в пародийном варианте. Безусловно, можно интерпретировать весь сюжет как поиск, скитание, обретение себя и истины, а героя – как архетип странника, воплощающего в себе стадии развития человеческой жизни (юнец, воин, творец, мудрец). Однако дело в том, что все эти знаковые, культурологические моменты Свифт подвергает критике через смех. Наконец, пародированию подвергается магическое свойство самого слова, зафиксированное в мифе. Так, уже в предисловии автор жалеет «о собственной большой оплошности». Он легкомысленно рассчитывал на тысячу преобразований в мире, «вытекающих из наставлений, преподанных в моей книге». Более того, он был «уверен», «что семь месяцев – достаточный срок, чтобы избавиться от всех пороков и безрассудств, которым подвержены йеху» (ПГ, с. 11).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Джонатан Свифт в романе «Путешествия Гулливера» использует традиционные формы повествования, уходящие своими корнями в мифологическую поэтику. Однако он отказывается от самой сущностной характеристики мифа (учитывая его природу). Как известно, миф – это способ осмысления мира. Содержание мифа воспринимается

как истина, доступная далеко не каждому, поэтому передаваться оно может различными средствами. Главной функцией мифа является его мировоззренческая составляющая, в которой воплощены представления о реальном мире в фантастическом преломлении. Свифт оставляет фантастическое преломление реального мира, но для него это является лишь художественным средством. С его помощью автору удается высветить самые «болевые» точки современного ему общества. Истина же об этом мире остается недоступной для понимания автора, в каких бы странах и ситуациях ни оказывался его герой. Выворачивая наизнанку структуру и символику мифа, он довольно зло высмеивает пороки человечества, уходящие корнями в его «героическую» природу. Такая интерпретация мифологической традиции является следствием философско-религиозных взглядов писателя, согласно которым все несчастья и беды приносит в мир слабый и неразумный человек, таковым рожденный.

Summary

E.Z. Aleeva. Cultural Aspects of Myth in “Gulliver’s Travels” by Jonathan Swift.

The article presents an attempt to trace the connections of the early 18th-century English novel with the preceding epochs. The novel under consideration is “Gulliver’s Travels” written by Jonathan Swift. Mythological constants determining particular features of the genre become the main aspect of the analysis. Besides, this aspect gives us an opportunity to examine Swift’s novel from the point of view of culture studies approach. This widens the prospects of investigation. The article also regards the spatial-temporal structure of the novel, the type of the hero and its interrelations with mythological tradition.

Key words: Jonathan Swift, myth, genre, cultural studies.

Источники

ПГ – *Свифт Дж.* Путешествия Гулливера. – М.: АСТ; Транзиткнига, 2005. – 378 с.

Литература

1. *Ващенко А.В.* Суд Париса: сравнительная мифология в культуре и цивилизации. – М., 2008. – 134 с.
2. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. – М.: Прогресс, 1992. – 619 с.
3. *Свифт Дж.* Сказка бочки. – М.: АСТ; Транзиткнига, 2005. – 238 с.
4. *Мелетинский Е.М.* Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1991. – С. 653–658.

Поступила в редакцию
16.02.10

Алеева Елена Загидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского государственного университета.

E-mail: zagidovna@mail.ru