



«Визуальное в литературе» — постоянно действующий семинар кафедры теоретической и исторической поэтики ФЭФ под руководством С.М. Мавлинского и В.А. Малкиной. Он направлен на изучение различных феноменов визуального в литературе. Разнообразные формы работы: исследовательской, творческой, проектной — позволяют не только изучить феномен визуального в литературе, но и научиться тому, с каких сторон можно подходить к научной (и не только) работе и, самое главное, куда двигаться дальше.



Воображаемый мир героя в литературе и культуре

Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция сборник статей

Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики
Спецсеминар «Визуальное в литературе»

ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ:
ПОЭТИКА И РЕЦЕПЦИЯ

СБОРНИК СТАТЕЙ



Издательство Эдитус
Москва

2021

УДК 82.0

ББК 83.01

В61

*Сборник подготовлен в рамках работы по научному проекту РГГУ
«Воображаемый мир героя и проблемы визуального в литературе»
(конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»)*

В61

Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и реценция: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. Москва: Эдитус, 2021. 224 с.

ISBN 978-5-00149-619-9

Книга представляет собой сборник статей, написанных по результатам XI межвузовской студенческой научной конференции «Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и реценция», которая проходила в 12–13 марта 2020 года в Российском государственном гуманитарном университете (Москва).

Статьи студентов и аспирантов различных вузов посвящены категории воображаемого мира героя, ее функциям и методам анализа, а также соотношению с понятиями художественной реальности, фантастического, визуального и др.

Сборник предназначен для студентов-филологов, учителей литературы, студентов гуманитарных факультетов и всех, интересующихся проблемами визуального в культуре.

УДК 82.0

ББК 83.01

© Авторы статей, 2021

© Составление: В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский, 2021

© Верстка: А. Е. Масалов, 2021

© Дизайн обложки: М. В. Исаева, 2021

ISBN 978-5-00149-619-9

Содержание

<i>А. А. Егорова, П. С. Казаринова</i> Имагинативный побуд состоялся	7
---	---

Воображаемый мир героя как категория теоретической поэтики

<i>С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина</i> Категория «воображаемый мир героя»: научный и образовательный потенциал	14
<i>А. В. Бесова, А. С. Сабитова</i> Воображаемый мир героя в художественном произведении	19
<i>К. Э. Разухина</i> Воображаемый мир героя: теория и практика анализа	25

Художественная реальность и воображаемый мир героя

<i>М. А. Самаркина</i> Воображаемая фотография в эпике, лирике и драме	34
<i>К. С. Будников</i> Имплозия виртуальным миром реального в повести В. Пелевина «Принц Госплана»	38
<i>Г. П. Сагдатуллина</i> Границы реального и воображаемого миров героя в повести братьев Стругацких «Улитка на склоне»	43
<i>Г. П. Фирсова</i> Границы воображаемого мира персонажей в романе А. Козна «Соляль»	47
<i>Ю. К. Крячкова</i> Воображаемый мир вымышленного героя (рассказ В. Сорокина «Отпуск»)	52
<i>А. А. Кудалина</i> «Множество разных прошлых»: к вопросу о многообразии воображаемых миров в романе М. Пруста	56
<i>Т. С. Праслова</i> Воображаемый мир-воспоминание в эмигрантском романе первой половины XX века на примере романа Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа»	61

<i>М. М. Глазова</i>	
Сны «мёртвого дома»: коллективное и индивидуальное воображаемое в структуре произведения лагерной прозы	65
<i>Е. А. Шишко</i>	
Роль воображения в новелле Й. фон Эйхендорфа «Осеннее волшебство»	72
<i>Я. В. Ямина</i>	
Кто всё это придумал: конструирование воображаемого в романе Д. Апдайка «Кентавр»	78
<i>А. А. Смирнова</i>	
Столкновение мира автора, героя и читателя в романе М. Каннингема «Часы»	81
<i>Т. А. Соловьева</i>	
Роль диалога с «другим» в «Синдроме Петрушки» Д. Рубиной	88

Воображаемый мир и детский взгляд

<i>Е. Ю. Леонова</i>	
Два мира капитана Врунгеля	94
<i>В. В. Сурков</i>	
Воображаемый мир героя в романе Дж. Кутзее «Детство Инсуса»	99
<i>Д. С. Сабитова</i>	
Детское воображение как предмет изображения в произведениях А. Тор «Остров в море» и М. Фредрикссон «Симон и дубы»	104
<i>А. А. Литина</i>	
Образ планеты Аргентус в воображаемом мире «необычного» ребенка (рассказ А. Старобинец «Аргентус»)	108
<i>А. В. Бесова</i>	
Воображаемый / искаженный мир: роман М.-О. Мюрай «Умник»	113
<i>Г. А. Филиппов</i>	
Воображающий герой в романе Саша Соколова «Школа для дураков»	119

Границы воображаемого и фантастического

<i>П. С. Казаринова</i> Проблема границ воображаемого и / или фантастического в рассказе Х. Кортасара «Аксолотль»	128
<i>М. В. Смирнова</i> Проблема границ воображаемого мира героя и художественной реальности в цикле научно-фантастических рассказов С. Лема «Рассказы о пилоте Пирксе»	133
<i>О. О. Бирюкова.</i> Поиски истины в воображаемом мире: «Ананке» С. Лема	140
<i>А. А. Махов</i> Назад в будущее на крыльях Ангела западного окна: поэтика искажённого хронотопа	143
<i>А. А. Сямина</i> Особенности реализации сюжетного потенциала воображаемого мира героя в романе «Чума в Бедрограде» (главы «Припев (второй раз)» и «Припев (третий раз)»)	148
<i>А. А. Егорова</i> Роль воображаемого мира героя в фантастических мирах Т. Пратчетта («Движущиеся картинки», «Цвет волшебства», «Мор – ученик Смерти»)	154

Воображаемый мир героя в лирике

<i>У. В. Петухова</i> Воображаемый мир героя в лирике А. Тарковского	162
<i>А. С. Белякова</i> Воображаемая зримость: Рождество в стихотворениях И. Бродского	167
<i>А. М. Королева</i> Воображаемый мир Юрия Живаго в стихотворении «Сказка»	173
<i>П. А. Морозов</i> Воображаемые миры героя в песенной лирике М. Щербакова: типология и поэтика	179

<i>А. Е. Рожкова</i>	
Воображаемые миры в песне «Голубая стрела» группы «Белая гвардия»	184
<i>А. С. Булатова</i>	
Футбольный матч как воображаемый мир героя: «Футбол» Н. Заболоцкого и «Мужские игры» Я. Шванкмайера	189

Воображаемый мир героя в кино

<i>В. Д. Ильичева</i>	
Воображаемые миры А. Довженко в работах Ю. Солнцевой («Поэма о море», «Повесть пламенных лет»)	196
<i>А. Е. Масалов</i>	
Кинометафора эсхатологического страха и воображаемый мир героя: фильм В. Германики «Мысленный волю»	202
<i>И. Монхбат</i>	
Воображение как средство конструирования идентичности героя в фильме Э. Кустурицы «Аризонская мечта»	208
<i>М. В. Писева</i>	
Фуга на струнах души: воображаемый мир героев с психическими расстройствами в фильмах «Шоссе в никуда» и «Джокер»	213
<i>Сведения об авторах</i>	216
<i>Список изданий спецсеминара «Визуальное в литературе»</i>	221

А. А. Егорова, П. С. Казаринова **Имагинативный побуд состоялся**

12 и 13 марта 2020 года в Институте филологии и истории РГГУ прошла XI межвузовская студенческая научная конференция **«Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция»**. Конференция традиционно была организована проектом «Гуманитарные встречи» (студенческое научное общество ИФИ) и спецсеминаром «Визуальное в литературе» под руководством Сергея Петровича Лавлинского и Виктории Яковлевны Малкиной.

В этом году на участие в конференции было подано целых 98 заявок, из которых отобрали 40 докладов, в итоге состоялось 36 выступлений. Докладчики были из 6 городов и 10 вузов – студенты и аспиранты из РГГУ, СамУ, Литинститута, МПГУ, ПСТГУ, МГУ, УрФУ, ТьГУ, КубГУ.

Заседание XI-й конференции открыли руководители спецсеминара «Визуальное в литературе» Сергей Петрович Лавлинский и Виктория Яковлевна Малкина. В их приветственном слове прозвучало, что тема нынешней конференции является логичным продолжением проблематики предыдущих, то есть традиции обсуждения визуального, фантастического, гротескного, абсурдного и искаженных миров в целом. В этом году внимание сосредоточилось на понятии «воображаемый мир героя», которое довольно часто возникает в современной гуманитарной (и не только) науке. Целью конференции стала попытка обозначить границу между воображаемым миром героя и художественной реальностью произведения, в которой тот обитает. При этом важной задачей являлось ограничить проблематику конференции, то есть поговорить не о воображаемом мире в литературе вообще, а выделить специфичные черты воображаемого мира героя как понятия теоретической поэтики, а также его функционирования в конкретных произведениях разных видов искусств.

Отдельно было подчеркнуто, что принципиальной позицией организаторов является убеждение, что наука может развиваться только в режиме диалога, а не монолога. Поэтому приветствовалось активное участие в дискуссиях после докладов и подведении итогов.

Первый день конференции (четверг, 12 марта) начался с теоретического доклада **Карины Разухиной** (ИФИ) «Воображаемый мир героя: теория и практика анализа», в котором она осветила основные подходы к понятию и возможные методы его анализа.

Затем прозвучали доклады небольшого, но очень важного блока **«Воображение и память»**. В нем было рассмотрено соотношение воображаемого мира героя и мира прошлого. **Татьяна Праслова** (СамУ) сконцентрировалась на воображаемом мире-воспоминании в эмигрантском романе Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа». Изучение специфики поэтики воспоминания,

которое воссоздается воображаемым миром, продолжила **Ольга Журавлева** (СамУ) на примере романа М. Ондатже «Английский пациент». **Анна Кудалина** (ИФИ) закрыла блок, обратившись к вопросу о многообразии и классификации воображаемых миров в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени», которые образуют собой «множество разных прошлых».

Вторая часть утреннего заседания была посвящена блоку **«Воображаемый мир героя в лирике»**, где внимание докладчиков сконцентрировалось на специфике воображаемого мира в данном роде литературы. **Ульяна Петухова** (РГГУ) рассказала нам о воображаемом мире героя в лирике Тарковского, а следующая за ней **Александра Белякова** (ИФИ) про «воображаемую зримость», рассмотрев Рождество в стихотворениях И. Бродского. Затем **Илья Морозов** (Лит. институт) выступил с докладом о поэтике и типологии воображаемых миров героя в песенной лирике М. Щербакова. Блок закрыла **Анастасия Булатова** (ИФИ) с докладом «Футбольный матч как воображаемый мир героя: “Футбол” Н. Заболоцкого и “Мужские игры” Я. Шванкмайера», который она сопроводила показом отрывка из мультфильма, что сделало материал доклада более наглядным.

Логичным продолжением этого доклада стала первая часть вечернего заседания, которую составил блок **«Воображаемый мир героя в кино»**. В нем была рассмотрена специфика показа и проявления воображаемого мира в кинематографе. Первым выступил **Алексей Масалов** (ИФИ) с докладом про кинеметафору как проявление эсхатологического страха и воображаемый мир героя на материале фильма В. Г. Германики «Мысленный волк». Следующая за ним **Варвара Ильичева** (ИФИ) рассмотрела воображаемые миры А. Довженко в работах Ю. Солнцевой, а **Инга Монхбат** (ИФИ) сосредоточилась на явлении воображения как средства конструирования идентичности героя в фильме Э. Кустурицы «Аризонская мечта». Тему виртуальности как явления новой современной парадигмы воображаемого представила **Диана Молчанова** (ИФИ) в докладе «Мегатекст “Матрицы”: воображаемый мир героя как «иная глубина реальности». **Мария Исаева** (ИФИ) рассказала нам о воображаемом мире героев с психическими расстройствами на примере фильмов «Шоссе в никуда» и «Джокер».

Вторая часть вечернего заседания была посвящена блоку **«Воображаемый мир ребенка и детская литература»**, где рассматривалось воображение как явление детского сознания. В частности, **Динара Сабитова** (ИФИ) проанализировала детское воображение как предмет изображения в произведениях А. Тор «Остров в море» и М. Фредрикссон «Симон и дубы», а **Владислав Сурков** (МПУ) поведал о воображаемом мире героя в романе Дж. М. Кутзее «Детство Инсуса». **Анна Липина** (ПСТГУ) затронула тему воображаемого мира «необычного» ребенка, которая звучит в рассказе А. Старобинец «Аргентус». Тему воображаемого мира «необычного» ребенка с психологическими расстройствами продолжил следующий докладчик, **Григорий Филиппов** (ИФИ), который поделился результатами изучения воображающего героя в романе

Саши Соколова «Школа для дураков». Завершила блок **Екатерина Леонова** (ИФИ), рассказавшая нам об устройстве и функционировании двух миров капитана Врунгеля в повести А. Некрасова.

Заключился день кратким подведением итогов, во время которого были сформулированы основные научные проблемы и намечена система понятий, необходимая для анализа воображаемого мира героя.

Второй день конференции (пятница, 13 марта) начался с секции **«Миры воображаемые, искаженные и фантастические»**, которую открыла **Мария Самаркина** (РГГУ), рассмотрев в своем докладе воображаемую фотографию в эпике, лирике и драме. От фотографии мы перешли к живописи, и **Наина Курбанова** (РГГУ) рассказала участникам и слушателям конференции о специфике изображения воображаемого мира героя в автопортретах, основываясь на анализе картины Ф. Кало «Марксизм исцеляет больную». Следующим был продолживший тему воображаемого мира художника доклад **Екатерины Шишко** (МГУ), в котором автор сосредоточила свое внимание на воображаемом мире героя в новелле Й. фон Эйхендорфа «Осеннее волшебство». Следом за ней **Арина Бесова** (РГГУ) рассмотрела воображаемый и искаженный мир романа М.-О. Мюрай «Умник».

После небольшого перерыва на кофе-брейк **Полина Казаринова** (РГГУ) исследовала в своей работе границы воображаемого и фантастического в рассказе Х. Кортасара «Аксолотль». **Анастасия Егорова** (РГГУ) постаралась определить роль воображаемого мира героя в фантастических мирах Терри Пратчетта, проанализировав для этого его романы «Движущиеся картинки», «Цвет волшебства» и «Мор, ученик Смерти». **Ольга Бирюкова** (УрФУ) выступила с докладом о поиске истины в воображаемом мире, в качестве примера рассмотрев «Ананке» С. Лема. К произведениям того же автора обратилась следующая докладчица – **Мария Смирнова** (РГГУ), которая осветила проблему границ воображаемого мира героя и художественной реальности в цикле «Рассказы о пилоте Пирксе» («Испытание», «Условный рефлекс»). **Гульшат Сагдатуллина** (РГГУ) тоже посвятила свое исследование границам воображаемого и реального миров героя, но на материале повести братьев Стругацких «Улитка на склоне».

Вечернее заседание, как и утреннее, было полностью посвящено обсуждению одного блока, **«Воображаемый мир героя в эпической прозе»**. Его открыла **Мария Глазова** (ТвГУ) докладом про коллективное и индивидуальное воображаемое в структуре произведений лагерной прозы. **Алёна Смирнова** (РГГУ) обратилась к столкновению мира автора, читателя и героя в романе М. Каннингема «Чась». Вслед за ней **Юлия Крячкова** (ТвГУ) в подробностях рассмотрела воображаемый мир героя в воображаемом мире произведения на примере «Отпуска» В. Сорокина. **Константин Будников** (РГГУ) поделился со слушателями своим докладом об имплозии виртуальным миром реального в повести «Принц Госплана» В. Пелевина. **Александра Сямина** (РГГУ) поста-

вила своей целью рассмотрение реализации сюжетного потенциала воображаемого мира героя в романе «Чума в Бедрограде».

Вторая часть вечернего заседания открылась докладом **Анастасии Китковой** (РГГУ) о специфике воображаемого мира героя в повести Д. Фаулза «Туча». Затем **Екатерина Тузлукова** (Филиал МГУ в г. Севастополе) определила границы воображаемого мира героя в романе А. Иванова «Псоглавцы». **Татьяна Соловьева** (СамУ) не только обратилась к проблеме границ воображаемого мира героя в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки», но и показала, как главный герой перемещается в «кукольное пространство». Завершил конференцию вызвавший большое оживление аудитории и бурные дискуссии доклад **Николая Никонова** (СамУ) про «суперпозицию героя» в субъектной сфере поэмы «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева.

Закончился день подведением итогов всей конференции в целом. Благодаря тому, что участники в своих докладах рассматривали разный по своей природе материал (поэзия, проза, живопись, кино, анимация), оказалось возможным выделить несколько способов анализа воображаемого мира в разных родах литературы и видах искусства. Также было отмечено, что при анализе воображаемого мира стоит сосредоточить свое внимание на таких понятиях как субъект, через чью точку зрения описывается художественный и воображаемый миры, граница, разделяющая эти миры, «точка входа» в воображаемый мир, которая является неким событием, воспоминанием, эмоцией, катализатором, триггером или порталом в другой мир.

Если создавать визуальный образ конференции, то ее можно представить в виде дороги через множество порталов, за каждым из которых существует особенный воображаемый мир. Почему так? Потому что каждый из докладчиков вводил слушателей в некоторое воображенное пространство, рассказывал, как оно устроено и о его особенностях. Получилось двухдневное путешествие, в ходе которого гости и участники конференции шли от одного воображаемого мира к другому, от доклада к докладу. Воображаемые реальности, между собой различные и непохожие, имели каждая свое собственное мироустройство с всевозможными уровнями и слоями, у каждой были уникальные границы и, что еще более захватывающе, разнообразные способы пересечения этих самых границ.

Были выделены некоторые особенности воображаемых миров. Например, цифровая реальность и перенос сознания в нее и из нее; вместе с этим была затронута тема виртуальной реальности, лежащей, на первый взгляд, рядом с цифровой, но принципиально отличной от первой. Были изучены случаи накладывающихся друг на друга реальностей, и вместе с этим специфика не только самого воображаемого мира героя, но также имажинативного абсолюта в зависимости от жанровой особенности произведения и многого другого. Помимо этого, акцентировались модусы воображаемых миров, варьирующиеся от комического до трагического. В ходе подобной увлекательной про-

гулки четко обозначились некоторые направления дальнейших путешествий-исследований в воображаемые миры.

Помимо проводников-докладчиков ориентироваться в пространстве воображаемого помогали труды многих исследователей, но абсолютным фаворитом среди таких работ выступила монография О. В. Дрейфельд «Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики». Именно на эту работу в основном опирались участники в своих докладах и комментариях.

Тесный контакт с воображаемыми мирами, стремление туда попасть и познать все тайны не могли остаться незамеченными. В образовавшуюся брешь между нашей реальностью и многомерным воображаемым ворвался Джокер-Данте – синтез двух разных героев, преобразенный воображением в единую личность. Он не только являлся «лицом» конференции в цифровом пространстве, но и пришел к нам, чтобы сделать доклад и сфотографироваться со всеми желающими.

Надеемся, что наша конференция на границах воображаемого открыла вам новые способы познания реальности, а **имагинативный побуд** состоялся (и не закончился).



ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ
КАК КАТЕГОРИЯ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский
Категория «воображаемый мир героя»:
научный и образовательный потенциал

Понятие «воображаемый мир героя» было введено в литературоведческий оборот О. В. Дрейфельд¹. В первую очередь этим словосочетанием был обозначен «образ мира, принадлежащий персонажу, но не оформленный в *художественное высказывание* (во “вставной текст” или “вставной жанр”)), который можно обозначить как «воображаемый мир», или «воображаемую реальность»². В целом, по мысли исследовательницы, воображаемый мир героя можно определить как «мир в мире», выражающий «модус жизненной активности персонажа», который представляет собой «сознательное или бессознательное образотворчество»³. Не стоит смешивать это понятие с воображаемыми мирами литературных произведений, поскольку в их определении – как бы многочисленны они ни были – главный акцент сделан не на границах кругозора героя, а на границах кругозора автора-творца. Разумеется, при таком понимании имеет смысл учитывать, что «мир героя» всегда включен в «мир автора».

В рамках занятий спецсеминара «Визуальное в литературе» категория воображаемого мира героя в 2019/2020 уч. г. стала основой теоретических рефлексий участников, индивидуальных и групповых исследований и творческих практик. Результатом работы в этом направлении и стала студенческая научная конференция «Воображаемый мир героя в литературе и культуре: поэтика и рецепция», а также этот сборник.

Но как связан воображаемый мир героя с категорией визуального в литературе? Чем объясняется научный и образовательный потенциал этого явления и как он соотносится с проблематикой работы спецсеминара? Попробуем кратко ответить на эти вопросы.

Дело в том, что воображаемый мир героя всегда представлен в произведении при помощи точек зрения изображенного субъекта на окружающую действительность, а также на его собственные представления о ней. Именно благодаря зримым границам «мира в мире» у читателя появляется возможность понять ценностное отношение автора к этому миру. Важное значение здесь приобретают изображенные позиции персонажа, имеющие подчеркнuto визуальный характер благодаря использованию различных композиционно-речевых форм и нарративных конструкций, в которых особая роль отводится

¹ См.: Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015.

² Там же. С. 11.

³ Там же.

фокализации – системе точек зрения, позволяющих читателю не только увидеть фрагменты представленной действительности с позиции персонажа, но также сделать и саму позицию персонажа предметом специального «разглядывания». Таким образом, освоение интересующей нас категории не обходится без рефлексии визуального образа «мира в мире», возникающего в читательском сознании двунаправленно – по отношению к границам героя («внутреннее зрение») и по отношению к границам авторского кругозора («внешнее зрение»).

Итак, воображаемый мир героя как теоретическое понятие обладает не только научным, но и образовательным потенциалом. Оно отчетливо позволяет представить и помыслить изображенные границы, позиции героя и автора в их зримых воплощениях. Именно поэтому данное понятие напрямую соотносится с такими важнейшими теоретико-литературными и эстетическими категориями как субъектная организация, повествовательная структура, точка зрения, фокализация, композиция, хронотоп, событие, сюжетная ситуация и сюжет, кругозор и окружение, эстетическое завершение, граница, архитектуроника, модус художественности. Все перечисленные понятия активно использовались в работе занятий спецсеминара и в качестве инструментов анализа «мира в мире» различных произведений, и в качестве инструментов рефлексии категории *воображаемый мир героя*.

Кроме того, рассматриваемая категория может быть адекватно осмыслена через соотнесенность теоретико-литературных подходов и подходов философских, искусствоведческих и психологических. Не случайно, на занятиях спецсеминара специальное внимание уделялось не только рефлексии литературоведческих работ, но и трудов философов, эстетиков, искусствоведов и психологов, уделявших специальное внимание воображению («имагинации», по Я. Э. Голосовкеру) и воображаемому. Это помогало отобрать материал (художественный и научный), инструменты и отдельные методики анализа и интерпретации не только литературных произведений различной жанрово-родовой специфики (эпических, лирических и драматургических), но и видео (кино и фото) материалы, где представлены определенные формы воображаемого мира героя.

Общий список тем спецсеминара в 2019/20 уч. г. выглядит так:

- Визуальное в литературе. Введение в проблематику
- Визуальное и воображаемый мир героя: постановка проблемы
- Реальность художественного вымысла: воображаемый мир в работе У. Эко «История иллюзий»
- География воображаемого мира
- Воображение и фантазия как психологические феномены: научная концепция Л. С. Выготского
- Воображаемый мир героя в контексте психологической концепции Л. С. Выготского («Кондуит и Швамбрания» Л. Кассиля, «Человек,

- который смеялся» Дж. Сэлинджера, «Вишневая косточка» Ю. Олеши)
- Детский воображаемый мир в детской поэзии (К. Чуковский «Закаляка», Д. Лукич «Дождь идет», Спайк Миллиган «Мультмуля», М. Карем «Мир сделался маленьким», Ю. Мориц «Вчера у Королевы», «Сто фантазий», М. Яснов «Поменялись», Б. Заходер «В моей Вообразилиш»)
 - Вставные тексты и воображаемый мир героя в рассказе В. Пелевина «Синий фонарь» и его экранизации
 - Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики (обсуждение монографии О. В. Дрейфеля)
 - «Имагинативный абсолют», или «разум воображения» в философской интерпретации Я. Э. Голосовкера
 - К понятию воображения: вехи истории» Жана Старобинского
 - Воображаемый мир героя в кино (Р. Полански «Когда падают ангель», Т. Бертон «Винсент»)
 - Воображаемое vs фантастическое в русской романтической прозе (А. А. Бестужев (Марлинский) «Страшное гаданье», В. Н. Олин «Странный бал»)
 - Имагинативная реальность больного ребенка в реалистической и модернистской малой прозе (А. П. Чехов «Устрицы», Ю. К. Олеша «Легенда»)
 - Воображаемый мир героя в современной отечественной прозе (Л. Петрушевская «Новый Гулливер», Л. Горалик «Проворот», А. Битов «Стихи из кофейной чашки»)
 - Память и воображение в концепции П. Рикёра
 - Воображение и память в лирике (Н. Гумилев «Память», С. Маршак. «Столько лет прошло с малолетства...», Д. Самойлов «Память», А. Сопрровский «В Европе дождливо (смотрите футбольный обзор)...», А. Городницкий «Марк Шагал»)
 - Воображение и память в драме (П. Гладиллин «Другой человек», Ю. Клавдиев «Я, пулеметчик».)
 - Воображение и память в эпической прозе (Г. Ф. Лавкрафт «Память», В. В. Набоков «Ужас», М. М. Степанова «Памяти памяти: Глава третья, некоторое количество фотографий», М. А. Булгаков «Воспоминание»)
 - Память и воображение: предварительные итоги
 - Имагинативный побуд героя в киноверсии («Роль» К. Лопушанского, «Зеркало» А. Тарковского, «Сказка сказок» Ю. Норштейна)
 - Память и воображение в кино. «В поисках идиша» А. Городницкого

В процессе научно-учебной работы и в дальнейшем на конференции была намечена пунктирная типология воображаемого мира героя в художественном произведении (и не только литературном). Определались некоторые формы и способы функционирования «мира в мире» в зависимости от представленных в произведении:

- структурных особенностей сознания и речи субъекта (фантазмы ребенка, разновидности большого сознания, сновидение, галлюцинация, грезы и т.п.);
- пространственно-временных сдвигов (из настоящего в прошлое и / или будущее и наоборот, трансгрессий – как внешних, так и внутренних);
- способов репрезентации воспоминаний и форм памяти персонажа: память также можно рассматривать как особый воображаемый мир героя / субъекта рассказывания. Память создает свой собственный «мир в мире», основанный на соединении прошлого, настоящего и воображаемого. Это, в свою очередь, предполагает соединение трансгрессивного (возможности заглянуть в прошлое) и панорамно-исторического видения (способности увидеть закономерности исторического времени);
- границ между миром героя, являющимся предметом изображения, и авторским кругозором – в одном случае изображение героя отчетливо отделяется от художественной реальности, в которую он входит, в другом происходит «событие размывания границ» (О. В. Дрейфельд) между ними.

Проделанная на семинарах работа, отрефлексированный и освоенный в конкретных разборах инструментарий использовался и при написании докладов на конференцию, и в ходе содержательных обсуждений каждого из выступлений участников. Многие из докладчиков, прежде всего те, кто уже участвовал ранее в наших конференциях, обращали внимание на преемственность обсуждений явлений визуального в литературе на занятиях спецсеминара и «визуальных» конференциях.

Несколько слов о структуре сборника, в который вошли материалы научной конференции. В нем шесть разделов, каждый из которых посвящен рассмотрению отдельных аспектов воображаемого мира героя. В первом разделе воображаемый мир интерпретируется как категория поэтики. Второй раздел включает статьи, посвященные соотношению воображаемого мира героя и художественной реальности. В третьем разделе интересующая нас категория соотносится с модификациями детского взгляда, в том числе в произведениях детской литературы. Следующий раздел включает статьи о границах воображаемого и фантастического в эпической прозе, а в пятый раздел помещены статьи о воображаемом мире героя в лирике. В материалах последней части сборника рассматриваются формы и способы реализации воображаемого мира

героя в кино. Таким образом, можно заметить, что как на самой конференции, так и в нашей книге исследовательское внимание участников сосредоточено на самых разнообразных эстетических объектах и подходах к изучению воображаемого мира героя в них.

Обратим внимание на то, что в статьях, представленных в нашем сборнике, использован весьма разнообразный материал: здесь исследуются произведения и классической, и новейшей литературы (как отечественной, так и зарубежной) самой разной жанрово-родовой принадлежности, и образцы классического и современного кинематографа. Однако все рассматриваемые произведения объединяет одно – в каждом из них представлен какой-либо вариант «мира в мире».

Если в этом году в работе спецсеминара делался основной акцент на освоении в первую очередь теоретических сторон воображаемого мира героя, то в дальнейшем имеет смысл обратить внимание и на то, как происходило становление различных форм этого явления в историко-литературном развитии. И, конечно, отдельный интерес представляет обращение к изучению категорий *реальности (реального)* и *художественной действительности* (как «сублимированной реальности», по Э. Ауэрбаху), поскольку последняя зачастую не обходится без различных вариантов моделирования воображаемого мира персонажа. Именно такой поворот в работе спецсеминара «Визуальное в литературе» намечен в 2020/2021 уч.г., и, следовательно, именно понятие художественной реальности станет предметом внимания на следующей конференции.

А. В. Бесова, Д. С. Сабитова **Воображаемый мир героя** **в художественном произведении**

Категории воображения и воображаемого мира относятся к числу достаточно востребованных в современной науке, в частности, в философии, психологии и литературоведении. Важно отметить, что в данной работе в центре находится более частное понятие – воображаемого мира героя в литературном произведении. Однако, для комплексного представления об этом понятии, мы рассмотрим особенности, выделяемые в ключевых трудах в этой сфере в разных областях.

Изначально проблема воображения принадлежала психологам и философам, говорит в своей работе «К понятию воображения: веки истории»¹ Ж. Старобинский. Однако вопрос воображения и, следовательно, воображаемого мира героя в художественном произведении всегда стоял перед исследователями. Для начала мы рассмотрим понятие «воображаемого» в художественном произведении и далее перейдем уже к «воображаемому миру» героя в литературе.

В главе «Реальность художественного вымысла» своей работы «История иллюзий: легендарные места, земли и страны»², одной из главных проблем У. Эко считает способность читателя отличать реальный мир от возможных миров воображения. Для того, чтобы их отличать и, следовательно, правильно воспринимать, нужно принимать условия соглашения с автором насчет достоверности художественного мира, то есть всерьез воспринимать этот мир и считать его за истину. Постигание и восприятие художественного вымысла возможно только тогда, когда читатель следует этим правилам.

У. Эко утверждает, что принятие истинности художественного вымысла начинается с мнимого уверения в его достоверности. Однако внешние признаки также могут помогать в этом читателю: «...начиная со слова “роман” на обложке и кончая зачинами вроде “В некотором царстве...”»³. Вдобавок явные утверждения того, что произведение не является вымыслом, могут помочь читателю не поддаваться обману: «...еще со времен Правдивой истории Лукиана слишком усердные уверения в истинности воспринимаются как верный признак того, что перед нами художественный вымысел»⁴.

¹ См.: *Старобинский Ж. К понятию воображения: веки истории*. М.: Языки славянской культуры, 2002.

² См.: *Эко У. История иллюзий: легендарные места, земли и страны*. М.: Слово, 2019.

³ Там же. С. 437.

⁴ Там же. С. 439.

Чувства же и эмоции, вызываемые литературным произведением, реальные, при том, что читатель знает и принимает условия того, что художественный мир – это вымысел автора. (Также и Ж. Старобинский в своей работе «К понятию воображения: вехи истории» пишет о том, что воображаемое вызывает эмоции и страсти, так как оно наделено силой реальности, но представленные в нем события нереальны). Вымысел может быть достоверным, то есть опираться и основываться на реальности и подражать ей, а может быть и фантастическим, также подражать реальности, но быть недостоверным из-за нереальной комбинации элементов действительности. В качестве примера У. Эко приводит роман Брэма Стокера «Дракула». Дракула – герой, прототипом которого был валахский воевода Влад Цепеш, живший в XV в. Понятно, что вампиром он, конечно, не был, но к образу кровососущего монстра писателя натолкнуло обыкновение воеводы сажать на кол своих недругов.

В своей работе У. Эко также замечает интересный факт, характерный для художественного вымысла, а именно то, что возможный мир художественной литературы – это единственный истинный мир, так как читатель может быть абсолютно уверен в том, что все, происходящее в нем, действительно было в этой художественной реальности. «Самое бредовое воображение – как любой вид психической активности – всегда обладает собственной реальностью. Оно – такой же факт, как другие»⁵, – пишет также Ж. Старобинский.

Таким образом, в 15 главе «Реальность художественного вымысла» своей работы У. Эко доказывает истинность художественного вымысла. «Воображаемое», по его мнению – это изображенный автором мир, основывающийся на реальности, но имеющий свои собственные правила существования. Также в качестве подтверждения мысли У. Эко приведем высказывание философа Я. Э. Голосовкера: «Термин “Имагинативный” означает не воображаемый как “выдуманное”, как некий иллюзорный обман. Оно есть, действительно, нечто созданное воображением и утвержденное им как бытие, как нечто сотворенное навеки»⁶. Обратимся заодно к мысли Ж. Старобинского и отметим, что «воображение» – это не только способ создавать в уме образы, основанные на реальном мире, но и «возможность сдвига, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом»⁷.

Вообще, в философской интерпретации Я. Э. Голосовкера⁸ имажинация, воображение – дух, который дает культуре одухотворенность. «Инстинкт культуры» Я. Э. Голосовкер называет высшим инстинктом, который реальностью воображаемой удовлетворяет реальную потребность человека. При этом он отмечает, что разум воображения работает как инстинкт. Я. Э. Голосовкер под-

⁵ См.: *Старобинский Ж.* Указ. соч.

⁶ См.: *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.

⁷ См.: *Старобинский Ж.* Указ. соч.

⁸ См.: *Голосовкер Я. Э.* Указ. соч.

черкивает, что слово «воображение» имеет особое значение – это способность и творческая, и познавательная.

Ж.-П. Сартр в работе «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения»⁹ пишет о том, что воображение, как и само сознание, интенционально, т.е. имеет свою направленность. При этом он отмечает, что нет двух классов объектов – даваемых чувственным восприятием и даваемых воображением, а есть одна область, объекты в которой могут быть представлены посредством чувственного восприятия или воображения. При этом сами эти объекты, по Ж.-П. Сартру, частью сознания не являются и даются воображением опосредованным путем. Воображаемый объект, согласно Ж.-П. Сартру – объект, который отсутствует здесь и сейчас.

А. С. Выготский, рассматривая формирование и функционирование воображаемого мира с психологической точки зрения в «Воображении и творчестве в детском возрасте»¹⁰, говорит, что воображение – основа любой творческой деятельности. При этом он подчеркивает взаимосвязь реальности и воображаемого – элементы первой закладывают основу для второго. Благодаря комбинирующей деятельности мозга элементы могут создавать все новые и новые соединения – после первичной комбинации может произойти вторичная (комбинация созданных образов) и т.д. Также А. С. Выготский отдельно подчеркивает зависимость богатства и разнообразия воображения от пережитого опыта человека. При этом как воображение опирается на опыт, так и сам опыт может опираться на воображение. Кроме того, по А. С. Выготскому, важную роль во взаимосвязи между деятельностью воображения и реальностью играет эмоциональная связь – то, что производит на человека схожее эмоциональное воздействие, имеет тенденцию объединяться между собой, даже если иные схожие признаки отсутствуют.

А. С. Выготский отмечает, что для каждого возрастного периода свойственна своя форма творчества. Дети могут лучше всего выразить свои творческие процессы с помощью игры. То, что они видели в реальности, воспроизводится в их играх. Это еще раз подтверждает тот факт, что воображаемое основывается на реальном, но имеет нереальные комбинации элементов действительности. Игра, сочинительство – все это, по мнению А. С. Выготского, творческая переработка пережитых впечатлений. Но воспроизводимое в воображении не будет таким же, каким является в реальности. Оно видоизменяется, увеличивается или уменьшается, так как для детского воображения характерен процесс преувеличения и преуменьшения элементов впечатлений. Все это ученый называет одной из составляющих процесса «поиска нового равновесия».

⁹ См.: *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001.

¹⁰ См.: *Выготский А. С.* Воображение и творчество в детском возрасте: психол. М.: Просвещение, 1967.

В переходном возрасте воображение (как и сам этот возрастной период) характеризуется изменением восприятия, взгляда, наступает период переосмысления, перелома. В «Педагогике подростка» Л. С. Выготский отмечает, что воображение подростка «включается в систему интеллектуальной деятельности»¹¹, у подростка теряется интерес к тем играм, которые представлялись ему увлекательными в детстве. Субъективные переживания подростка стремятся воплотиться в объективной форме, что вскоре, однако, также свертывается.

Как пишет Л. С. Выготский, в подростковом возрасте в области воображаемого происходит отход от игры. Подросток стремится отстраниться от опоры в предметах реальных (в отличие от ребенка, который ищет ту самую опору) и переходит в мир фантазии, мир «воздушных замков»¹². Однако при этом он тяготеет к опоре на «конкретный чувственный материал»¹³, откуда идет стремление к образности.

Важной особенностью фантазии подростка является ее разделение на субъективное и объективное. С одной стороны, фантазия подростка дает ему личное удовлетворение – фантазия провоцируется неудовлетворенностью жизнью и становится способом восполнения лакуны. С другой стороны, получает развитие и объективная сторона. Однако при этом они могут часто встречаться в очень сложных комбинациях и переплетениях друг с другом.

Таким образом, мы можем говорить о взаимосвязи возрастных категорий и формирования воображаемых миров. Фантазия подростка имеет два русла – субъективное и объективное. При этом для нее характерно построение нового образа. Она является более творческой по сравнению с воображением ребенка и имеет меньшую продуктивность по сравнению с взрослым человеком. Воображение ребенка же проще, в построении своих игр тот ищет опору в предметах реальных.

Если же переходить к понятию воображаемого мира героя, то тут важно обратиться к монографии О. В. Дрейфельд¹⁴. Существенным фактором становится то, что О. В. Дрейфельд рассматривает именно «воображаемый мир» героя в художественном произведении.

В ее монографии указывается на то, что литературное произведение не ограничивается лишь изображением внешних проявлений человека в мире, но оно также способно изображать внутренний мир героя, его характер и мировоззрение не только в форме внутреннего монолога, но и в сновидениях, мечтах и т.д., возникающих в воображении персонажа. Следовательно, внутри художественной реальности, созданной автором, появляется воображаемая

¹¹ См.: *Выготский Л. С. Педагогика подростка*: в 2 т. М.: Бюро заочного обучения при Педфаке МГУ, 1929–1931.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ См.: *Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики*. Кемерово, 2015.

реальность, сформированная персонажем сознательно или бессознательно. Автор монографии определяет воображаемый мир героя как «образ реальности, возникающий в воображении героя»¹⁵, который может существовать в различных формах, таких как сны, фантазии, галлюцинации и т.д., «мир в мире»¹⁶.

О. В. Дрейфельд замечает, что раньше «воображаемый мир» как элемент внутреннего мира героя рассматривался лишь с целью изучения «психологизма» персонажа, пространственно-временной организации произведения («двоемирие»), «фантастики» как приема изображения мира и человека. Цель работы О. В. Дрейфельд – дать точное определение и описание явлению «воображаемый мир героя» в художественном произведении с точки зрения теоретической поэтики. Исследовательница рассматривает данное понятие на основе драматических, лирических и эпических произведений и делает вывод о возможностях изображения воображающего героя в разных родах литературы. «Изображение “мира в мире” с двух ракурсов видения одновременно – “субъективирующего” и “объективирующего” – наиболее доступно для эпики»¹⁷. В драме же эти возможности ограничены способом изображения, характерным для данного рода литературы. Что касается лирики, то воображаемый мир возможен тогда, когда он становится главным предметом переживания в стихотворении.

В работе также подвергаются анализу формы, границы, хронотоп воображаемого мира, «личный» или «чужой» опыт, лежащий в основе конструирования воображаемого мира, а также причины его создания. Стоит сказать, что все эти понятия взаимозависимы друг от друга. Так, например, причины создания воображаемого мира, будь то восполнение недостатка или процесс постижения окружающей среды, влияют на форму воображаемого. Это может быть воспоминание об ушедших днях или же, наоборот, представление о будущем.

Воображение, по О. В. Дрейфельд, становится важным аспектом, от которого зависит видение окружающей действительности героем, однако при этом и сам воображаемый мир становится объектом оценки как других персонажей, так и самого героя. При этом сам воображаемый мир героя является и точкой зрения. О. В. Дрейфельд также отмечает, что чаще всего воображаемый мир вмещается в кругозор самого героя, однако при другом варианте соотношения сам воображаемый мир «охватывает» сознание героя.

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что воображение человека образует новую действительность, формирование и функционирование которой зависит от различных факторов жизни самого субъекта. Иногда воображаемый мир становится предметом изображения в художественном тексте, который сам является вымышленной реальностью¹⁸.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: Эко У. Указ. соч.

Таким образом, получается увеличение числа реальностей – мир реальный, мир художественный и изображенный воображаемый мир героя, который является воображаемым тогда, когда формируется отдельным сознанием героя, образуя отличную от художественной действительности произведения реальность. Воображаемый мир имеет свои собственные правила существования, но при этом основывается на реальности, на личном опыте героя, на личной или исторической памяти, а также имеет различные виды проявления (сны, галлюцинации, грезы, мечты и т.д.). Функциями воображаемых миров являются не только изображение внешних проявлений персонажа, его воспоминаний и представлений, но также и проявление внутреннего мира героя и его переживаний. Так, желание восполнить утрату или недостачу может послужить предпосылкой к созданию иных миров. При этом очень часто воображаемый мир формируется у того героя, который резко отличается ото всех других – это может быть ребенок в мире взрослых, творческое сознание, больное сознание, сознание, находящееся в особом состоянии и т.п.. Воображаемый мир героя обладает своими собственными характеристиками – своими собственными временем, пространством, границами. Он тесно связан с таким понятием как точка зрения, не только влияя на видение героя, но также и становясь объектом наблюдения для других персонажей. Поэтому для анализа воображаемого мира необходимо, прежде всего, выделить основные характеристики воображаемого мира, установить его границы, их соотношение с первичной действительностью и проследить выстраивание точки зрения героя и других персонажей.

К. Э. Разухина
Воображаемый мир героя:
теория и практика анализа

Постижение мира вокруг себя с самого рождения тесно переплетено с познанием окружающей человека действительности, которую на протяжении жизни он конструирует вокруг себя. Интенциональность человеческого «я» образует для себя определенный смыслообразующий ореол познания, неизбежно захватывающий действительность, и именно она формирует допустимую субъективность. Она вступает в отношения с реальностью, которая, для мыслящего «я», состоит из образов. Картина мира, формируемая этими образами, устанавливает особые связи между человеческим воображением и тем, что он называет реальностью.

Но что определяет реальность? Если допустить, что мыслящее сознание не определяет реальность, очевидным останется то, что человек окружен своего рода «знаками», некоторыми сосредоточениями слитых образов и понятий, познаваемых эмпирически и проходящих через всю человеческую культуру. Так или иначе, за любым образным выражением скрывается некоторое замещение, которое невозможно постичь без воображения. Сознание полноценно обретает себя именно в культуре, постигая концептуальный смысл, имплицитно разлитый в бытии человеческого воображения, ведь оно не только познающее, но и созидающее, вносящее в мир свои «знаки». Культура воображения – интересубъективна, надличностна, предполагает принятие всеобщей «культуриминации»¹ и особое соотношение с реальностью обретающейся в процессе контакта нашего воображения с «символами культуры»².

Жан Старобинский, давая определение воображению, указывает на его процессуальность: «воображение служит действию, набрасывает контур осуществимого до того, как оно осуществится»³; «воображение идет рука об руку с сознанием реальности»⁴. Так человеческое «я» определяет себя через культуру, оно не статично и постоянно подвержено изменению, так же, как и символы, воплощаемые в различные значения в его сознании: они могут «преодолевать непосредственную данность»⁵, или же обращаться в свое историческое прошлое. Однако, как пишет Старобинский, «любое самое бредовое воображе-

¹ *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 117.

² *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: история литературы и культуры. Т. 1: пер. с франц. М.: ЯСК, 2002. С. 70.

³ Там же. С. 121.

⁴ Там же. С. 122.

⁵ Там же. С. 120.

ние – всегда обладает своей собственной реальностью. Оно – такой же факт, как и другие»⁶. При таком сопряжении границ воображаемого и реального, постижение той или иной реальности (в частности, художественной) не отделяемо от нашего одновременно создающего и постигающего воображения.

Анализируемые нами тексты предполагают особый художественный мир, соотносенный с понятием «воображаемого» в кругозоре героя, и само событие рассказывания требует особого рецептивного отношения, в частности, коррелирующего с функциями обращения к воображаемому, что отсылает к особенностям нашего принимающего сознания. Так, четко проводится разграничение между реальностью реципиента и особой, внутрилитературной действительностью, которая сама по себе есть заведомо «воображаемая». Но, говоря о «воображаемом мире героя» как некоторой точке зрения, заложенной в событие рассказывания, мы подразумеваем особый способ существования «я» в мире, переосмысленного с точки зрения самой событийности рассказываемого. Поэтому необходимо рассмотреть само понятие «воображаемого» и «воображения» как такового. Для этого мы обратимся к различным философским, психологическим и литературоведческим работам.

В работе Жана-Поля Сартра «Воображаемое» основная деятельность познания отдается объекту актуального сознания – образу, напрямую связанному с актами и типами сознания, способами которых может быть репрезентирован объект. Для определения сущности образа, необходимо совершить акт его рефлексии. Сознание может относиться к предмету реального мира разными способами, одним из которых будет определенный тип сознания – воображение, с помощью которого субъект, не встречаясь с объектом действительности, может осуществлять репрезентацию его образа внутри себя.

Наряду с воображением существует еще один тип сознания – восприятие, осуществляемое за счет комбинаторной деятельности наблюдения объектов с разных сторон. Однако образ, по Сартру, может являться непосредственно и сам по себе «с тем что я в него вложил»⁷ без выявления новых свойств, которые обнаруживаются при восприятии.

В конкретной реальности, как восприятие, так и воображение сталкивается с одной областью объектов, которые познаются разными способами. При этом воображение может давать объекты как опосредованно, так и не опосредованно. Данная деятельность больше присуща восприятию, как традиционной установке сознания, существующей в мире материальных объектов, располагаемых трансцендентально по отношению к воспринимаемому сознанию. За счет столкновения сознания с материальным миром возникает опосредованная деятельность познания, т.е. происходит чувственное восприятие материальных вещей. Воображение также может осуществлять свою деятельность путем

⁶ Там же. С. 134.

⁷ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения: пер. с франц. СПб.: Наука, 2001. С. 62.

представления или прямого созерцания аналога (или «эквивалента восприятия»⁸) т.е. – объекта, например, портрета человека, к которому обращена интенция.

Из особого отношения сознания и действительности, по Сартру, «восприятие полагает свой объект как существующий». Воображаемый объект – это некоторый образ, которого нет в действительности. Особый вид воображения, «спонтанный» – определяется установкой не на воспроизведение несуществующего образа, а непосредственное создание: «сознание выступает как созидательное, не полагая, однако, этот свой созидательный характер в качестве объекта»⁹. Воображение – это особый тип сознания, полагающего свой объект «как некоторое небытие¹⁰» (отсутствие, ирреальность), интенционально направленный на этот объект и придающий ему статус образа: 1) опосредованное воображение: с помощью аналога (портрета) происходит «оживление» материи квази-образа и тем самым составляется «представление об отсутствующем или несуществующем объекте¹¹»; 2) не опосредованное воображение: «созидательное» сознание, «не полагающее свой созидательный характер в качестве объекта¹²».

Я. Э. Голосовкер обращает внимание на продукт человеческого сознания, а именно «культуримагинацию»¹³. Имагинация предстает способом вложения смысла в существование, без которого не может мыслиться ни одно сознание в бытии. Интенциональность такого сознания заключается в преодолении смерти, устремлении к вечной жизни во имя фиксирования смысла в существовании. Поскольку мир такому сознанию мыслится как нечто неустойчивое, как «антигезу изменчивой действительности человек создает в воображении мир неизменного, мир постоянств»¹⁴. Инстинктивно создаётся мир вечности, или мир «культуримагинации»¹⁵, где надежным воплощением бессмертия человеческого духа становится идея высшего инстинкта – «имагинативного абсолюта»¹⁶. Под понятием «абсолюта» философ понимает двоякое культурное (иначе символическое) бессмертие, выраженное с одной стороны в «духовном стимуле, сущем во мне», с другой «голосом культуры, смыслом и целью»¹⁷. Деятельность воображения есть духовная квинтэссенцией человеческого творчества.

⁸ Там же. С. 64.

⁹ Там же. С. 68.

¹⁰ Там же. С. 25.

¹¹ Там же. С. 119.

¹² Там же. С. 68.

¹³ *Старобинский Ж.* Указ. соч. С. 71.

¹⁴ Там же. С. 73.

¹⁵ Там же. С. 74.

¹⁶ Там же. С. 112.

¹⁷ Там же. С. 114–115.

Одно из самых важных определений «воображения» приводится в концепции психолога Л. С. Выготского. В его работах фантазия и воображение как виды деятельности существенно дополняют друг друга. Основным материалом для воображения человека служит опыт, который тесно связан с памятью как воспроизводящим видом деятельности, повторяющим «выработанные приемы поведения или воскрешающим следы от прежних впечатлений»¹⁸ и предоставляющим элементы, взятые из действительности для самого процесса образотворчества.

Воображение – в первую очередь, деятельность комбинирующая и творческая: «я не просто возобновляю след от прежних раздражений, доходивших до моего мозга, я никогда на деле не видел ни этого прошлого, ни будущего, однако я могу иметь о нем свое представление, свой образ, свою картину»¹⁹. Рассматривая до этого концепцию Старобинского, мы говорили об особом воображении, выходящем за рамки действительности и обращенном к некоторому будущему, поэтому необходимо обратить внимание, как осмысляет воображение с творческой точки зрения психолог: «именно творческая деятельность делает человека существом, обращенным к будущему, созидающим его и видоизменяющим свое настоящее»²⁰. Давая определение воображению, невозможно отбросить само понятие творчества как особой деятельности сознания, использующей инструменты воображения и фантазии для «кристаллизации»²¹ (или объективации) эмпирических интенций. Воображение – это процесс, заключающийся в переработке воспринятой действительности, выраженный в комбинации элементов опыта, взаимодействующих между собой и находящихся внутри когнитивного мышления.

Второй формой будет другая и более сложная связь: «между готовым продуктом фантазии и сложным явлением действительности»²². В этом случае, человеческому воображению понадобится гораздо больший опыт для постижения, например, книги. Однако, речь идет не о понятии достоверности, с точки зрения которой написана книга, а о том, какое событие человеческой жизни может быть воспринимаемо как «чужой опыт», который служит связью с действительностью. Третьим компонентом будет служить эмоциональная форма взаимодополнения, осуществляемая за счет чувства, которому образы фантазии дают внутренний язык: «это чувство подбирает отдельные элементы действительности и комбинирует в такую связь, которая обусловлена изнутри нашим настроением, а извне, логикой самих образов». Чувственный опыт во-

¹⁸ *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб: СОЮЗ, 1997. С. 5.

¹⁹ Там же. С. 15

²⁰ Там же. С. 16.

²¹ Там же. С. 20.

²² Там же. С. 21.

площадется в своего рода «общий эмоциональный знак»²³, производящий на нас определенное воздействие. Фантазия приобретает аффективность, с помощью которой она влияет уже на наши чувства и, по Выготскому, становится действительностью.

Так, фантазия, опирающаяся на эмоциональный фактор с присущей ей «внутренней логикой чувства»²⁴, будет являть собой субъективный, внутренний вид воображения. По Выготскому, фантазию провоцирует именно неудовлетворение, которое выступает в виде стимула к восполнению определенной лакуны. По сравнению с первичной игрой ребенка как «диалога с вещами»²⁵, где его воображение неразрывно связано с окружающими его предметами, фантазия подростка более продуктивна за счет четкого разделения субъективного и объективного, где фантазия движется от «конкретного наглядного образа через понятие к воображаемому образу»²⁶.

Перейдем к литературоведческому пониманию фантастического. Первичное восприятие творческого акта основывается на сочетании двух категорий: реальности и художественной фантазии, которые помогают создать произведение с особым архитектурным миром, по своему внутреннему строению завершенным авторским сознанием. Но в произведениях, рассматриваемых нами, существует третья категория – фантастическое. Цв. Тодоров определяет «фантастический мир» как некоторое «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление кажущееся сверхъестественным»²⁷. Для читателя здесь встает проблема выбора, так как, испытывая колебания, он перемещается на условную границу, где должен находить объяснения: что является естественным, а что сверхъестественным в изображаемых автором событиях. Существует разделение «фантазии» и «фантастики» – первое соотносится со способностью видения мира и нестандартностью мышления, тогда как «фантастика» есть нечто иное, как литературная модальность письма.

Особой характерной чертой фантастического дискурса Р. Лахман называет некоторое «потрясение основ существующего порядка»²⁸. С точки зрения философской концепции, на которую мы обращали внимание ранее, именно фантазия как деятельность человеческого сознания разрушает первичную действительность, тем самым, являя то, что в ней непосредственно скрыто. Литературная

²³ Там же. С. 30.

²⁴ *Выготский А. С.* Педология подростка // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4 / А. С. Выготский. М., 1984. С. 60.

²⁵ Там же. С. 68.

²⁶ Там же. С. 97.

²⁷ *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Наумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 26.

²⁸ *Лахман Р.* Дискурсы фантастического: пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 8.

ратура есть факт такого сознания и, обращаясь к форме фантастического дискурса, создает необходимую «инверсию актуальных знаний о природе человека». Именно фантастическое, подвергая сомнению позицию человека в мире, дает читателю возможность рассмотреть скрытое знание с разных точек зрения. Итак, фантазия – это нечто, что могло бы быть в будущем, воображаемый мир – это то, что могло бы существовать априори. К тому же, объем понятия воображаемого мира – в отличие от понятия фантастического мира – в первую очередь должно рассматриваться по отношению к герою.

О. В. Дрейфельд определяет «воображаемый мир» как ценностную реальность, представленную в виде отношения героя к миру – «это изображенный “мир в мире”, особый модус жизненной активности персонажа, представляющий сознательное или бессознательное образотворчество²⁹». Такой мир возникает в сознании, желающем подвергнуть видимые границы реальности сомнению, и предполагает ценностную позицию в отношении субъекта к объекту, образуя «частный хронотоп»³⁰. Наличие границ «мира в мире»³¹ свидетельствует о бытовании субъекта, чей угол зрения будет обуславливать отношения с окружающим условно-реальным миром произведения и устанавливать ракурсы оценки окружающей действительности.

В рассказе Ю. Олеша «Вишневая косточка» герой совершает «посягательство» на окружающий его мир, тем самым, раздваивая его на страну «видимую», доступную прямому наблюдению, и «страну внимания и воображения»³². Его сознание, интенционально направленное на окружающий мир, вступает с видимыми объектами в некоторую игру, но, в отличие от сознания ребенка, о котором писал Л. С. Выготский, его «диалог с вещами»³³ полностью поддается субъективному осмыслению: «Что же это значит? Есть два мира: старый и новый, а это что за мир? Мир третий? Есть два пути, а это что за третий путь?»³⁴ Неслучайно также наименование этого «третьего пути»: рефлексивное «я» мыслит себя как романтика, инфантильного субъекта, чье воображение, путем наблюдения, способно создавать отдельную «невидимую страну», где растет вишневое дерево. В противоположность его особому видению, выступает точка зрения Авеля на будущий, новый мир реалистов, где на месте посаженной вишневой косточки будет воздвигнут бетонный фундамент. Воображаемый мир здесь напрямую зависит от комбинирующей деятельности, осуществляемой за счет внимания главного героя. Так, осязаемая им реальность, в том числе наблюдения за птицей, наделяет объекты смешанными характеристиками

²⁹ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015. С. 12.

³⁰ Там же. С. 44.

³¹ Там же. С. 13.

³² Олеша Ю. К. Вишневая косточка // Город и люди. М.: Рус. импульс, 2008. С. 416.

³³ Выготский Л. С. Педагогика подростка. С. 60.

³⁴ Там же. С. 17.

внешнего и внутреннего, влияя на них аффективно: «и я подумал, как некрасивы у птиц глаза – безбровые, но с сильно выраженными веками»³⁵.

Воображаемый мир в данном рассказе носит субъективный характер, полностью зависящий от внимания героя. Комбинаторной деятельностью он раздваивает окружающий мир, который с одной стороны, доступен нормальному зрению, а с другой – это страна «тени», где реценция приобретает особый смысл: «один мой путь доступен наблюдению всех: встречный видит человека, идущего по пустынной зеленеющей местности. Но что происходит с этим мирно идущим человеком? Он видит впереди себя свою тень»³⁶.

Читатель уподобляется наблюдателю, видящему полноценную творимую «реальность» невидимой стороны вещей за счет приобщения к кругозору героя, чей чувственный опыт опирается на скрещение мира практического и воображаемого. Происходит эстетизация реальности за счет вмещения воображаемого мира в кругозор героя, освещая значимость его опыта: событийно – это неразделенная любовь, ассоциированная с вишневым косточкой, которую герой закапывает в землю. Невидимая страна вмещает в себя вишневое дерево, которое герой буквально «родил» «чистым и безотносительным» своим мечтающим «я». Данный ему опыт несбывшейся любви воплощается в воображаемый объект. Жан Старобинский, говоря о роли воображения в XX веке, акцентирует внимание на «фигурах, предельно нагруженных аффектом»³⁷ – в данном случае, вишневая ягода, которую дала рассказчику Наташа, воплощает собой не только неразделенную любовь, но еще кризис юношеской инфантильности в столкновении с реальным, мужественным соперником, гораздо старше его. Так, мы наблюдаем раскрытие прошлого опыта через особый воображаемый мир «побега» от реальности, который скрыт от видимого мира «мифологией грез»³⁸.

В рассказе Говарда Лавкрафта «Полярная звезда» субъект – это особенное неповторимое «я», появляющееся в эпоху модальности. Для него весь мир представлен в «неготовом» или «незавершенном» потоке жизни, поэтому его воображение напрямую соотносит его с личностью, способной подвергать видимые границы мира сомнению. Однако, пространственно этот «реальный» мир ограничивается локусом каменного дома между кладбищем и болотом, что делает его границей перехода между мирами. Это носит характер присутствия и отсутствия, поэтому он может делить мир на свой и чужой, что зарождает мотив сомнения о том, где заканчивается сон. Полярная звезда воплощает в себе образ всевидящего ока «безумца», которое хочет донести до людей «дикое

³⁵ Олеша Ю. К. Указ. соч. С. 416.

³⁶ Там же. С. 418.

³⁷ Старобинский Ж. Указ соч. С. 127.

³⁸ Там же. С. 120.

винное послание»³⁹. Герой может уснуть и видеть город только, когда Полярная звезда скрывается из виду, поэтому она служит отправной точкой для трансгрессии его сознания. Через воображаемый мир героя читателю открывается тайна Полярной звезды, однако сам герой при собственном разотождествлении не может ее познать. Во время битвы за Алатое, вошедшая звезда сообщила рассказчику «дьявольское десятистишие»⁴⁰, обличая определенное «прошлое» или тайное знание, возможно некогда существовавший город Олатое, который можно увидеть только во сне.

Здесь обнаруживается наиболее точная связь с философским подходом к личности и ее восприятию окружающего мира, где появляется некоторый образ «двойника», расщепленного «я», способного увидеть мир только при потере своей цельной субъективности и обращении к «другому», часто заложенному внутри себя духу. Главный герой посредством сна погружается в воображаемый мир города Олатоэ, раздавая свою сущность: «я ощутил в себе какую-то перемену и внезапно понял, что перестал быть призраком и обрел материальную форму»⁴¹. Граница между воображаемым миром сна и «реальности» постепенно размывается, выявляя ее нечеткость.

Подводя итоги, мы можем сказать, что соотношение границ кругозора субъекта и воображаемого мира изображен как объемлющее по отношению к кругозору субъекта. Герой воспринимает себя и реальность через сновидение, что существенно размывает границу между миром, воображаемым и условно реальным. Ж. Старобинский писал, что такое воображение «не способствует знанию реальности, а разрушает жизнь, увлекая в область фантазмов»⁴². Этим обусловлен и финал рассказа – герой, испытав на себе опыт «другого» теряет четкие границы своей личности и до конца не осознает, где именно находится его «я».

Воображаемый мир в рассказе «Вишневая косточка» полноправно подчиняется наблюдениям субъекта за окружающей действительностью. Мир изображается как «внешний», перешедший во внутреннюю содержательность пространственный образ, транслирующийся сознанием героя. За счет уничтожения дистанции, такой ментальный «воображаемый» мир расценивается «как нечто более реальное, чем окружающая действительность»⁴³, однако не образует особую фантастическую реальность с материальной стороны вещей.

³⁹ *Лавкрафт Г. Ф.* Загадочный дом на туманном утесе: повести, рассказы: пер. с англ. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 124.

⁴⁰ Там же. С. 125.

⁴¹ Там же. С. 126.

⁴² *Старобинский Ж.* Указ. соч. С. 130.

⁴³ *Дрейфельд О. В.* Указ. соч. С. 61–62.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ
И ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ

М. Д. Самаркина

Воображаемая фотография в эпике, лирике и драме

Наша статья посвящена феномену воображаемой фотографии в эпике, лирике и драме. Наша цель – проанализировать специфику её функционирования в разных родах литературы, ответить на вопрос, зачем она появляется в каждом из выбранных нами произведений, а также увидеть границы воображаемого в артефакте фотографии.

Материалом нашего исследования стали три произведения: рассказ Хулио Кортасара «Слюни дьявола», пьеса Александра Струганова «Чёрный, белый, акценту красный, оранжевый» и стихотворение Виславы Шимборской «Неподвижность».

Мы опирались на методологию О. В. Дрейфельд, которая в своей работе «Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики» подробно анализирует это понятие. Если воображаемый мир строится как преломление и формирование мира окружающего в сознании героя, мы будем обращать внимание на точку зрения субъекта и его способы взаимодействия с окружающим хронотопом. Исследовательница также пишет о том, что воображаемый мир героя в эпике – это экспликация «ценностной позиции персонажа, “опредмечивание” этой позиции в чувственно воспринимаемый и переживаемый образ мира», в лирике субъект «сосредоточен на переживании воображаемого события, которое представляет собой контакт с образом мира», а в драме специфика его в том, как «высказывания воображающего героя создают или манифестируют реальность воображаемого»¹.

Фотография как визуальный предмет в художественном мире обладает свойствами дискретности, замкнутости, статичности, объективной множественности, прямым отношением к первичной реальности. Все три выбранных нами произведения фопоэтичны, то есть фотография в них – не просто деталь или образ, но значимый элемент структуры, влияющий на разные уровни устройства текста. Кроме того, во всех трёх произведениях есть воображение фотографии, то есть представление её своим внутренним зрением.

В рассказе Хулио Кортасара «Слюни дьявола» сюжет строится вокруг одного снимка, сделанного фотографом по имени Мишель, и первое, с чего начинается повествование, – это трансгрессия субъектов речи и рефлексия героя об этом: замышляя рассказ о фотографии, он не может определиться, с какой же точки зрения смотреть на происходящее и возможна ли такая форма речи, которая бы их все совмещала. По ходу всего повествования автор пере-

¹ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015. С. 15–36.

ходит от «я»-повествования к «он»-повествованию, при этом переход происходит в моменты, связанные с фотографией и рефлексией о прошедшем. Такая смена точек зрения обусловлена тем, что происходит со снимком героя: он сам не знает и не уверен до конца, что он хотел на нём запечатлеть и случилось ли в реальности то, что он увидел при рассматривании потом.

Мишель начинает вчитываться в снимок то, чего он не мог раньше заметить. Перед ним начинается, словно кинофильм, разворачиваться совершенно новый сюжет, который уже свершился, и герой пытается в дискретный и уже прошедший момент вписать череду взаимосвязанных протяжённых событий, которые привели к этому снимку. В процессе рефлексии меняется точка зрения повествователя: от разомкнутой созерцательности, которая им овладевала в парке (открытом пространстве), – к замкнутости снимка, рассматриваемого дома (в закрытом пространстве).

Заканчивается рассказ освобождением и выходом зрения за рамки снимка – и его исчезновением. Однако вместе с этим происходит ещё одна смена субъекта – это слияние зрения со взглядом фотоаппарата: описание комнаты в последнем абзаце похоже на конструкцию камеры обскуры. Ловушка, которой была фотокамера для других, стала камерой заключения для рассказчика. Белый лист – это длинная выдержка, непрерывность изображения, созерцание динамики, а не статики, что, по логике размышлений самого автора, есть выход за свои границы и преодоление той объективации, которой подвержены все вещи и люди под взглядом фотоаппарата.

Пьеса Александра Строгонова «Чёрный, Белый, акцентные красного, оранжевый» имеет подзаголовок «Контрольные отпечатки в 2-х действиях». С первой же ремарки видно сходство с рассказом Кортасара: белый фрагмент захватывает пространство сцены, она строится как вывернутая наизнанку фотокамера. Фотографии проецируются на белом фоне, фотографии в ремарках указаны автором как действующие лица. Ремарки, относящиеся к описанию снимков, можно разделить на визуализируемые и не визуализируемые, каждая из которых показывают авторскую позицию относительно конструирования на сцене двух фотографических миров.

Плаксин также обозначает границы реальных и воображаемых фотографий: «Если фотография – это фрагмент, а фрагмент – это кусок жизни, который никогда не повторится, поскольку он и есть жизнь...»² Но при этом многие реплики, ремарки и сцены вторят друг другу, повторяют друг друга так же, как фотография дублирует реальность, как с одной плёнки можно напечатать несколько снимков одного и того же момента, однако каждый повтор имеет иной исход, отличающийся от первоначальной попытки. В то же время, при создании ситуации абсурда, подчёркивается ситуация невозможности диалога,

² Строгонов А. Чёрный, Белый, Акцентные Красного, Оранжевый. URL: http://lit.lib.ru/s/stroganow_a_e/text_0480.shtml (дата обращения 14.06.20).

а также разница между тем, что происходит или происходило в жизни Плаксина и того, как он это помнит. Фотографическая избыточность заставляет Плаксина раз за разом подтверждать своё существование.

В данной пьесе мы различаем фотографии как часть сценического пространства и фотографии, которые творятся на сцене, те картины, которые сам автор произведения обозначает как контрольные отпечатки. Фотографии второго типа становятся для героя Плаксина формой воспоминаний, или, как пишет исследователь Сергей Лишаев, суррогатом воспоминаний, их симулякр³.

В стихотворении Виславы Шимборской «Неподвижность» мы наблюдаем встречу мира искусственного и настоящего, выраженного в парадоксальном соединении в рамках одного образа, одной строки и одной строфы статичности и динамики, мгновения и вечности, того, что происходит в пределах описанной фотографии и за пределами её.

Стихотворение с первой строки контрастирует со своим заглавием, обозначая сам объект описания – мисс Дункан, танцовщица, неподвижность которой оказывается нелепой и невозможной. Во второй же строфе у танца и фотографии оказывается много общего. Барт связывал фотографию с Театром, ведь и то, и другое – телесное представление смерти. Но телесность, ложная тяжесть и предельная осязаемость позы на снимке противоположна «облачку», «лёгкости» и «воздушности»: утверждённый факт существования противоречит констатируемой образности. Собственно описание позы составляет третью строфу стихотворения. Четвёртая строфа обозначает границу описываемого и воображаемого, разделяя мгновенное и вечное. Как и другие стихотворения Шимборской, посвящённые фотографии, данный текст можно проиллюстрировать вполне реальной фотографией (на сайте, где выполнен один из переводов этого текста, так и сделано). И уж если экфрасис живописного полотна может быть выдуманным, то экфрасис фотографии, хоть сколько-нибудь привязанный к реальным историческим личностям или событиям, – вряд ли.

Описание фотографии завершается пятой строфой и теми обстоятельствами, которые мы не видим на снимке, которых для нас не существует как утверждённого факта, которые констатируются как уже ушедшие и вместе с тем истинные в противовес ложности фото.

Вообразить можно именно то, что осталось за пределами фото: танец Айседоры Дункан, который был до снимка, и то, что случилось (случится или никогда не случилось) после. Визуальный контакт с фотографией порождает образ мира, выходящий вне снимка, преодолевающий замкнутые и опредмеченные границы момента человеческого существования, выводя его в вечность.

Саму по себе фотографию как артефакт реальности вообразить нельзя: в «Служнях дьявола» Кортасара это видно, потому что она становится белым ли-

³ Лишаев С. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2014.

стом в финале, в «Чёрный, белый, акценты красного, оранжевый» Строганова – потому что фотографии там становятся суррогатом памяти, у Шимборской же описание фотографии преодолевает временные и пространственные границы. Фотография должна быть сделана, она не может существовать в потенции, механическое участие присуще природе этого искусства.

При этом воображаемый мир субъектов во всех трёх произведениях фотографию использует как свою основу, как точку отсчёта, выстраивая по ней ценностную границу истинного и ложного существования. Воображаемый мир и его граница опредмечены и осознаны героями, при том что сам снимок не является тем миром, в который они попадают.

Мы можем сформулировать, что такое фотографический воображаемый мир. Это мир, который построен по законам фотографической поэтики, сконструированный визуально через контакт с материальностью снимка, требующий от субъекта преодолеть его дискретность и замкнутость, пройдя проверку на самоидентификацию.

К. С. Будников
Имплозия виртуальным миром реального
в повести В. О. Пелевина «Принц Госплана»

Ровно 40 лет назад, в 1980-м году, была опубликована работа американского философа Э. Тоффлера под названием «Третья волна», в которой автор сегментирует историю развития человечества путём внедрения определённых этапов: каждый из них характеризуется с позиции определённых, присущих лишь данному отрезку, социокультурных, технологических, образовательных и информационных особенностей. Следуя названию исследования, таких стадий прогресса всего три, и автор их называет «волнами»: аграрная, индустриальная и постиндустриальная¹. На момент выпуска книги человечество как раз только вступило в постиндустриальную эпоху, одними из критериев которой являются изобретение умных технологий и упрощённое производство информации потребителем. Подобные условия позволили сформировать новую индустрию с приоритетом на обмен информацией – и весьма логично, что, спустя несколько десятилетий, современность характеризуется словосочетанием «информационная эра». И одной из главных особенностей данной эпохи является появление и развитие Интернета, роль которого в современности отмечает авторитетный испанский социолог М. Кастельс: «Интернет и компьютерные сети в целом уже стали становым хребтом всех современных обществ по всему миру»².

А развитие компьютерных технологий привело к обогащению понятия виртуальной реальности новыми смыслами. Всё ещё первичным значением данной дефиниции является сеттинг компьютерной игры, т.к. данная программа создаёт свой мир с определёнными правилами, локациями, историей, персонажами и формами взаимодействия между ними. Но уже с 70-х годов XX века стали разрабатываться компьютерные тренажеры для тренировки навыков управления транспортными средствами (от автомобилей до бульдозеров / танков / истребителей) с отдельной кабиной, приборной панелью, органами управления и несколькими мониторами с проекцией – с помощью таких приспособлений можно было повышать уровень квалификации, не подвергая жизнь специалистов опасности и не рискуя привести в негодность реально существующий аппарат. Теперь же мы и вовсе можем пользоваться VR-шлемами или стереоскопическими аттракционами, что, возможно, ещё сильнее размывает границу дифференциации реального и виртуального миров. О подобном заявлял Ж. Бодрийяр в своей книге «Пароли»: «Если же сформули-

¹ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. С. 6.

² Кастельс Мануэль. Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 6.

ровать мою точку зрения, то я больше склоняюсь к мысли, что нас ждёт такое гипертрофированное развитие виртуального, которое приведет к **ИМПЛОЗИИ** нашего мира. Чем она обернется? Трудно сказать: по ту сторону виртуального я вижу разве что нечто близкое нирване, о которой рассуждал Фрейд, – процессы обмена в пространстве некой молекулярной субстанции и ничего более. Место нашего мира, вероятнее всего, займёт исключительно физическая вселенная, представляющая собой совершенную корпускулярно-волновую систему, не имеющую ни человеческого, морального, ни, безусловно, метафизического измерений»³.

Понятие «имплозия» взято из области физики и обозначает взрыв, направленный вовнутрь: одним из примеров может послужить детонация термоядерного оружия, когда на центр бомбы оказывается термическое влияние сработавшего заряда – т.е. для создания взрыва нужно направить тепло и энергию не за пределы устройства, а устремить все потоки к ядру. Бодрийяр использует данную дефиницию в значении «поглощение», т.е. виртуальная реальность затянет внутрь себя объективный мир. Чуть позже мы рассмотрим вариант реализации такого сценария в литературном произведении, прибегнув именно к «имплозии» – но сначала стоит рассмотреть, как процесс русской литературы освоил и обработал тему стремительно развивающейся компьютеризации быта.

И в современной русской литературе можно привести несколько примеров текстов, в которых содержится дискурс Интернет-среды: в «Номере Один, или в садах других возможностей» А. С. Петрушевской ситуация общения двух коммуникаторов меняется от непосредственно живого и непрерывного диалога тет-а-тет до e-mail переписки. А. Н. Житинский в романе «Flashmob. Государь Всея Сети» уделил Интернет-пространству не одну главу, в отличие от Петрушевской, – а всё произведение, в котором автор публикует архив записей пользователя Живого Журнала, полученный с CD-R диска по почте. Получается, реальность показанного мира стала настолько технологичной, что сам текст уже находится на электронном носителе. Как характеризует Т. Н. Маркова в своей статье «Компьютерные технологии и компьютерные приёмы в новейшей прозе»: «компьютеризация литературы на сегодняшний день представляется одной из самых интересных и перспективных теоретических проблем литературоведения»⁴.

А одним из первых произведений, затронувших тему компьютерного дискурса, стала повесть В. О. Пелевина «Принц Госплана», опубликованная в 1991-м году. Тогда компьютеризация населения находилась в начальной стадии: не существовало крупных оптовых сетей продажи такой техники с фили-

³ *Бодрийяр Жан*. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 21.

⁴ *Маркова Т.Н.* Компьютерные технологии и компьютерные приёмы в новейшей прозе // Филологический класс. 2009. № 21. С. 17–19.

алами по стране; имелось значительное преобладание корпоративных пользователей над индивидуальными, т.е. компьютеры закупались в большинстве случаев для предприятий с целью выполнения задач производства, тогда как иметь в собственном пользовании ЭВМ было далеко не распространённым случаем из-за высокой стоимости вычислительной машины; и сами аппараты выкупались реализаторами уже в собранном состоянии у зарубежных партнёров, тогда как сейчас они собираются уже на месте с использованием импортных компонентов. И основным местом действия реального мира «Принца Госплана» становится именно предприятие – государственное учреждение, подчиняющееся Госплану. Но за всё время протекания сюжета герои ни разу не используют компьютер для выполнения вычислительных задач или бюрократической работы. Взаимодействие с машиной происходит только для видеоигр. Описание сеттинга различных популярных в конце 80-х видеоигр и является планом виртуального мира в данной повести. И сама номинация композиционной структуры соответствует языку данной отрасли: каждая глава называется или Level (уровень, как в видеоиграх), или носит название какой-нибудь команды (например, Autoexec.bat – команда перезагрузки). Подобный приём используется не только для стилистического соответствия, но и для усиления имплозии виртуальным миром реального. Посмотрим на то, как эти два пространства взаимодействуют между собой в самом начале, на первом уровне:

Принц бежал по каменному карнизу; надо было успеть подлезть под железную решётку до того, как она опустится, потому что за ней стоял узкогорлый купчин, а сил почти не было: сзади остались два колодца с шипами, да и прыжок со второго яруса на усеянный каменными обломками пол тоже стоил немало. Саша нажал “Right” и сразу же “Down”, и принц каким-то чудом пролез под решёткой, спустившейся уже наполовину.

– Лапин! – раздался сзади отвратительно знакомый голос, и у Саши перехватило под ложечкой, хотя никакого объективного повода для страха не было.

– Да, Борис Григорьевич?

– А зайди-ка ко мне⁵.

В показанной сцене есть чёткая граница между виртуальным и реальным миром, назовём это «сварным швом», т.к. явно видна та линия соединения: программист Саша Лапин играет в «Принца Персии», но это занятие прерывает его начальник и просит к себе для того, чтобы... спросить совета по управлению башни танка в другой компьютерной игре! Но пока что эти миры не взаимопроникают друг в друга. Просто персонажи реального мира хотят чувствовать себя участниками реальности виртуальной. Но постепенно происходит имплозия виртуальным миром реального: сеттинг видеоигр становится неотъемлемой частью реальной обстановки и заставляет персонажей жить именно

⁵ Пелевин В.О. Принц Госплана. М.: Э, 2016. С. 7.

по правилам определённой игры, при этом швы всё менее и менее явные. И сами персонажи уже воспринимают своё прохождение в виртуальном мире видеоигры как часть достижений в реальной жизни, как главный аргумент в продвижении по карьерной лестнице. Доказательным примером послужит действие из пятого уровня, где Лапин обедает в столовой Госплана, а за соседним столиком группа пилотов устроила торжественный обед в честь юбилея работы главного пилота, в ходе чествования перечисляя его героические операции. Но, на самом деле, они пилоты лишь потому, что играют в компьютерные авиасимуляторы. И когда они говорят, что виновник торжества, Кузьма Ульянович, освоил 3 вида истребителей, то имеется в виду, что он прошёл 3 игры одной и той же серии. Но виртуальный мир уже поглотил реальный, поэтому игра для этих лётчиков уже стала их родом деятельности и жизнью.

Тот опыт, что они переживают в игре, уже неотделим от условий реальности. И тогда встаёт вопрос о слиянии самоидентификации персонажей в пространстве повести, т.к. воображаемый персонаж компьютерной игры, с которым геймер должен себя ассоциировать для большей суггестивности процесса прохождения миссий, слился с внутренним Я или даже вытеснил эту самую идентичность, поэтому данные любители поиграть в авиасимулятор уже и не воспринимают себя иначе, как пилотов истребителя, громящих позиции арабов. И в данной сцене происходит имплозия не только виртуальным миром реальному – но и воображаемым. Сюжет и действие видеоигры – выдумка разработчиков, существующая лишь в пространстве написанных ими строчках кода. В игре мы принимаем правила этого вымысла, не переносим законы оттуда в реальную жизнь или своё сознание. Тогда как в повести «Принц Госплана» произошло обратное: персонажи не просто полюбили сеттинг обозначенных игр – они стали воспринимать окружающую реальность сквозь призму правил, сюжета, локаций и системы героев определённого жанра видеоигр. Это некий слом предельности: раньше данный мир существовал лишь в определённых рамках и определённых условиях, т.е. на экране монитора и посредством запуска программы – но вышел за эти границы и стал той самой субстанцией, формирующей Я реципиентов.

И у протагониста, Саша Лапина, в этой имплозированной реальности имеются особые привилегии: он влияет и на прохождение других персонажей в их играх, спасая Бориса Григорьевича от смерти с помощью кнопки паузы. Т.е. Лапин выполняет роль своеобразного медиатора между мирами, и имплозия виртуального над реальным влияет на него слабее, чем на остальных. И это можно объяснить тем, что он программист, т.е. его специальность связана с компьютерными технологиями, для которых пишутся те самые видеоигры, поглотившие реальность. Но всё гораздо прозаичнее, ведь в конце оказывается, что всё происходившее ранее – это прохождение Сашей миссий за монитором, т.е. этот имплозивный мир, описываемый автором, является просто переказом того, что отображалось на экране в момент прохождения игры. Выходит, что в повести Пелевина действительно есть два мира: но реальный и вир-

туальный миры, как их воспринимал читатель, есть один виртуальный мир и никакой имплозии не существовало. Тогда как второй мир, самый, что ни на есть, реальный, нам не показывался.

Автор создал иллюзию имплозии, где персонажи, поглощённые рутинной бюрократической работой в Госплане, вступили в конфликт с внутренним Я, оставшись неудовлетворёнными собственным самоопределением в реальном мире, и добровольно впустили в себя условия и обстановку иного пространства. Иногда вымышленный мир с чужой, кем-то уже заранее придуманной, личностью, обладает большей суггестивностью, чем объективная скучная реальность. И данные персонажи с удовольствием позволяют этому воображаемому миру поглотить окружающее вокруг них пространство и перекодировать его под свои правила.

Г. И. Сагдатуллина

Границы реального и воображаемого миров героя в повести братьев Стругацких «Улитка на склоне»

В статье анализируются границы реального и воображаемого миров в повести братьев Стругацких «Улитка на склоне». Прежде чем перейти непосредственно к анализу, стоит отметить, что в самой повести сочетаются два хронологически противоположных и ценностно принципиально разных мира, мир Управления и мир Леса.

Главный герой повести Кандид, или дядя, местных жителей, Молчун, является выходцем из мира Управления. Он потерпел крушение на вертолёте, потерял память, но смог стать частью местных «аборигенов», ведущих растительный и первобытный образ жизни.

Так, Молчун находится в чужой для него среде – многие местные с трудом его принимают, нередко пугаются, откровенно спрашивая, не является ли тот «мертвяком», а более младшее поколение кричит ему вслед: «Молчак-мертвяк!»¹. Из-за того, что Кандид был частью Управления, в его сознании остаётся некий базис информации, который тот не понимает, но по-прежнему чувствует: «Все-таки это был лес, что бы там они ни врал, это-то он помнил хорошо, этого он не забывал никогда, даже когда забывал все остальное»². Именно эта фраза подтверждает наличие воображаемого мира, в котором и хранится закрытый для героя образ недостижимого.

Любопытной особенностью всего повествования является синкретизм, т.е. нерасчлененность сознания, отсутствие абстрактного мышления и образных понятий. Это свойственно всем жителям того первобытного общества, даже самому Кандиду. Вполне вероятно, что именно под влиянием окружающего его мира он не мог восстановить прежние мыслительные навыки: научиться «думать», «строить умозаключения» и «философствовать», т.е. делать всё то, что было присуще более развитому прогрессивному мышлению, его прошлому.

Неудивительно, что с первых страниц мы ничего не узнаём, кроме как назойливой интенции «идти в Город», и непременно «послезавтра». Кандид не в состоянии полноценно выражать свои мысли после крушения. Однако само ощущение, настойчивое желание попасть в Город, в котором он, как узнаётся позже, надеется найти «ответы на все вопросы» и дорогу домой³, говорит о по-

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне // Собрание сочинений. В 14 т. Т. 5 / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. М.: Текст, 1992. С. 28.

² Там же. С. 72–73.

³ Там же. С. 127.

тенциале сложившегося воображаемого мира, удивительным образом сочетающегося с прежними воспоминаниями.

Вопросы, которые могут возникнуть у читателя: откуда Кандид узнаёт о Городе, если перед этим он потерял память и забыл всё, что знал ранее, а сам мир Леса нисколько не похож на его прежнее неживое Управление? Что провоцирует его мыслительную деятельность?

Рассмотрим его окружение: только два героя, помимо Кандида, не похожи на остальных, а именно – Слухач и Старец. Первого отличает «живой радиоприемник»⁴, а точнее лиловатое облачко, которое с некой периодичностью окутывает его голову, после чего Слухач начинает вещать «каким-то дикторским голосом, с чужими интонациями, чужим, не деревенским стилем и словно бы даже на чужом языке, так что понятными казались только отдельные слова»⁵. И во время подобных трансляций рядом всегда присутствует Старец, не ясно откуда взявшийся, который развивает всё сказанное Слухачом уже на деревенских собраниях и в чужих домах.

Кандид чувствует естественное желание вернуться домой, потому что стать частью этого общества у него никогда не получится. Он обречен на бесконечные поиски «того самого места», обречен быть скитальцем, пытаясь найти заветное «райское место», которое мимолётно предстаёт его сознанию в виде отголосков прежней жизни в Управлении. С самого начала Кандид был подвержен желанию покинуть это место, попасть в так называемый Город, где он надеялся узнать дорогу в свой предполагаемый «дом». В первой главе читатель узнает, что все всегда в обязательном порядке возвращались из Леса, и никогда не придавали большого значения последнему. По крайней мере, сознательно, иначе бы они там просто не работали: «Туда можно только людям, которые никогда о Лесе не думали. Которым на лес всегда было наплевать»⁶. Однако Кандид попал в крушение, из-за чего вернуться обратно уже нельзя – эта мысль корнем въелась в его сознание, пробивая путь воображению, из-за чего он ежедневно просыпается с решением: «Послезавтра я ухожу»⁷.

Обращаясь к образу Города в сознании других жителей того общества, стоит отметить, что Старец знает Город как само Озеро, т.е. его реальный прототип, о котором никто другой и не догадывается. Поэтому, являясь своеобразным мессией, Старец вольно-невольно заполняет и затуманивает голову Молчуна неким образом Города, на который тот моментально находит забытую ассоциацию «Управление», другими словами – дорогу домой. Остальные деревенские жители считают все это выдумкой: «...говорят, что никакого Города вообще и нету, а врет о нем этот старый пень...»⁸.

⁴ Там же. С. 180.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Там же. С. 25.

⁸ Там же. С. 34.

Далее, в заключительной одиннадцатой главе, главный герой всё же обретает ненадолго умение мыслить и находить причинно-следственные связи, выстраивая умозаключение. Он отстраняется от прежней нерасчленённости сознания и теперь может ясно осознавать, чего именно он хочет от Города. Напоминаю, что ранее Кандид не мог выговорить или же проговорить чётко и ясно, чего именно он хочет найти на этом месте. В его сознании существовала некая неотфильтрованная совокупность идей самого слова «Город». Именно он являлся специфичным собирательным образом всевозможных элементов некогда представленного в его воображении Управления (вспомним, что этот образ отсутствует в сознании местных аборигенов). Кандид говорит следующее о Городе: «Я надеялся, что в Городе мне объяснят, как добраться до своих, ведь Старец всё время говорил: Город знает всё. И не может быть, чтобы он не знал о нашей биостанции, об Управлении»⁹. В дополнение, Кандид вполне мог надеяться найти на месте Города непосредственно само Управление.

Помимо этих образов Города и Управления, здесь есть другая деталь, которая разграничивает два мира – лиловатое облачко. Оно появляется не единожды, однако Молчун упорно игнорирует его существование, даже тогда, когда, казалось бы, причинно-следственная связь очевидна. В этом же эпизоде, где он узнаёт в незнакомце Карла (отголосок сохранившейся памяти / воображаемого мира), герой будто бы впадает в состояние сна, что является альтернативной попыткой показать разграничение между двумя мирами. Лиловое облачко показывает, что реальность – это не то, что он о ней думает, т.е. распознавание Карла является ложным, из-за чего он автоматически ссылается на состояние сна как попытки оправдать это ложное впечатление. Вначале Молчун твёрдо уверен, что он видит именно Карла, но после появления облака неожиданно осознаёт, что это не он, и что в его голове всё перемешалось: «Он ещё вспомнил, что это не Карл пропал без вести; без вести пропал Валентин, и отдавали в приказе Валентина, а Карл погиб в лесу, и тело его, найденное случайно, положили в свинцовый гроб и отправили на Материк. Но он подумал, что это ему снится»¹⁰. И в следующей же сцене он вновь удостоверяется, что видел Карла, который по факту должен был быть давно на Материке – вновь несоответствие реального и нереального.

Не является ли это распознавание Карла, прерванное вторжением лилового облака, прямым свидетельством наличия проработанного воображаемого мира, перекликающегося с потерянными воспоминаниями? Облачко же выполняло роль своеобразной границы – оно появилось, чтобы обличить его фантазию именно тогда, когда Кандид пытался взаимодействовать с нею, с Карлом. Однако всё остальное время он уверен, что видел именно его, то есть тогда, когда избегал прямого с ним контакта, или не имел на то возможности.

⁹ Там же. С. 127.

¹⁰ Там же. С. 113.

В финале, когда Кандид впервые встречается с хозяевами Леса и узнаёт своеобразную версию правды, даже тогда он сомневается: «Я же ничего не видел»¹¹. И по возвращении обратно в деревню все постоянно пытаются втолковать ему, что все это неправда и все это ему привиделось. Тем не менее, Кандид возвращает себе возможность думать, строить умозаключения и даже философствовать. Он нашёл свои собственные ответы, расширяя границы воображаемого мира, являющегося синтезом двух миров, и в конце пришёл к заключительной мысли: «Закономерность, на которую я смотрю извне пристрастными глазами чужака, не понимающего ничего и потому, именно потому воображающего, что он понимает все и имеет право судить»¹².

В силу того, что прямых «правильных» ответов нет и никогда не будет, и что он никогда не восстановит память – появляется естественная потребность в создании воображаемого мира, где всё будет хоть немного иметь смысл и логику, где всегда будет призрачная возможность вернуться домой (теперь уже не через Город, а через Чёртовы скалы). Граница между реальным и воображаемым миром призрачна, Кандид никогда не будет уверенным в реальности происходящего, а единственным видимым «разграничителем» будет являться лишь эфемерное лиловое облако, которое будет сдерживать его от прямых контактов со своей иллюзией.

¹¹ Там же. С. 179.

¹² Там же. С. 180.

Г. П. Фирсова

Границы воображаемого мира персонажей в романе А. Коэна «Соляль»

В романе Альбера Коэна сразу несколько персонажей наделены воображаемым миром. Причем его проявления достаточно разнообразны: здесь можно встретить сны, воспоминания и мечты. В дальнейшем будут рассмотрены пересечения границ между мирами, а также в пределах воображаемого. Кроме того, нас будут интересовать параллели между переходами в сознании персонажей и теми, что они совершают в своей реальности. Исходя из этого, центральными понятиями исследования будут граница и событие.

Итак, проанализируем мечту Од, возлюбленной главного героя.

Она мечтает о чудесной стране, где она бы жила с тремя подругами и отшельником. Это происходит в сознании помолвленной девушки, которая, ко всему прочему, не собирается допускать своего жениха в этот мир. Здесь впервые фигурируют сказочные мотивы, характерные для ее сознания. Например, особое число¹: три подруги, три попытки выстроить свой мир Востока. Предвещающая разговор о сне, скажем, что утроение там тоже фигурирует – три удара алебарды.

Эта первоначальная мечта частично переключивается в ее сказку, которую она пишет позднее. Уже фигурировавший ранее отшельник появляется и здесь. Нетрудно догадаться, что под ним подразумевается Соляль, хоть эти две фигуры старательно размежеваны в повествовании. Однако читателю становится это понятно, потому что, описывая, как Од создает сказку, повествователь вводит нас в общие очертания сюжета: отшельник, обретший здесь уже статус короля и рыцаря, похищает Невежественную принцессу. Развитие персонажа отшельника соотносится с карьерным и общественным ростом Соляля в реальном мире произведения. В настоящего отшельника превращается Соляль уже в конце романа после того, как его отвергают все. В тексте по отношению к нему иногда употребляется слова «le roi» (король), «royales tristesses»² (королевские горести), совпадающие с новым статусом воображаемого отшельника. Более того, есть и прямое сравнение его с персонажем сказки, которого Од описывает как «абсолютно невозмутимого»: «Solal se leva, plus impassible que l'ermite des rêves de la jeune fille» [P. 128.]³.

¹ *Pronn V.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 82.

² *Cohen A.* Solal. Paris: Gallimard, 1997. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

³ Перевод автора статьи: «Соляль встал, еще более невозмутимый, чем отшельник из снов девушки».

Теперь перейдем к характеристике сна Од. Начнем с визуальных образов, которые встречаем в нем:

- 1) Золотая карета (сказочный элемент). Одна из разработанных Проппом функций включает в себя получение «волшебного средства»⁴, однако здесь золотая карета скорее один из топосов, вызывающих сказочную ассоциацию. Карета как объект, существующий во внутреннем мире героев, является в большинстве случаев атрибутом персонажей – представителей еврейского мира. В их «реальности» карета зачастую появляется, выражая традиционный уклад евреев, где авторитет отца неоспорим⁵. Вот почему самый яркий зрительный образ связан именно с появлением отца Соляля в этом транспортном средстве. Однако в воображении Од карета не обладает равной смысловой нагрузкой и встречается единожды, не будучи детально описана.
- 2) Слон, одновременно являющийся ее дедом-пастором. Здесь можно видеть неудобоваримость такого образа, поскольку читателю сложно подобное представить. Ко всему прочему, отмечу также и фантастическую природу подобного «изображения» как примера «опыта границ»⁶.

Во сне происходит как бы двойной переход границ: разрывание платья Од и переход на террасу дома. В реальности, будучи ее мужем, Соляль разрывает платье жены, когда та хочет уйти от него, и запирает ее. Таким образом, переходы в мире воображаемом здесь структурно предсказывают пересечения границ в мире реальном.

Не лишним будет вспомнить и о бестиарной составляющей, ярко представленной в романе. Так существует эпизод, где на подмостках цирка Соляль заходит в клетку тигра. При этом главный герой и тигр сравниваются друг с другом. Это замечание повествователя реализуется в действии, произведенном внутри сна Од (разрывание платья). Отмечу, что тигр в цирке наносит рану; хотя Соляль не совершает того же с Од, беспричинная агрессия все же несомненный признак звериного начала.

В целом сон Од своими структурными элементами, а именно мотивами, с одной стороны высвечивает ее вхождение как персонажа в любовный треугольник (метания между женихом и Солялем) и связано с ее настоящим, с другой же, предвещает события реального внутреннего мира романа.

Мы разобрали пересечения границ и особенности мира внутри сна. Пришло время сказать, насколько сновидение четко обрамлено в целом текста.

⁴ *Пропп В.* Указ. соч. С. 41.

⁵ *Kouassi A. G.* Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen // HAL: archives-ouvertes. URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00916595> (accessed 01. 04. 2020).

⁶ См.: *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дома интеллектуальной книги, 1999.

Рассмотренное нами проявление воображаемого мира относится к типу, содержащему «четко обозначенные границы»⁷. Момент вхождения в состояние сна и последующее его прерывание эксплицированы.

В противовес четким границам этого видения предлагается другой пример. Дядя Соляля видит тревожный сон, описание которого весьма конспективно: его племянник с возлюбленной Адриэнн убивают в Шпицбергене морских котиков в моноклях. Несмотря на то, что момент пробуждения обозначен, мы не видим того, как персонаж засыпает, что оформило бы рамку сна. Размытию границ способствует совпадение сюрреалистического содержания сна и последующего ритуального описания того, как дядя отвращал беду от своего племянника. То есть содержание сновидения перестает быть таким уж вопиющим, поскольку и в воображаемом мире, и в действительности персонажей фигурирует мотив убийства животного. С той лишь разницей, что в области сна, где могут встречаться всякого рода визуальные и смысловые отклонения от нормы, это в большей степени «узаконено».

Что же касается внутреннего мира сна, то локус города Шпицбергена ранее был описан как неблагоприятный для еврейского народа. В сознании дяди Соляля он ассоциируется, прежде всего, с кораблем для высылки.

Противопоставление двух вышеописанных снов служат на глобальном уровне произведения для размежевания мира греческих евреев и европейского. Визуальные образы, появляющиеся в фантазмах Од и дяди Салсйеля, отличаются качественно. За счет сна Салсйеля показывается синкретичность его мира, но лишь в смысле слитности некоторых элементов из воображения и реальности.

Обратимся к воспоминаниям в романе. Перейдем к конкретному примеру (воспоминание Од) и отметим, что в этом типе воображаемого мы находим меньше всего визуальных проявлений.

Этому фрагменту предшествует еще одно проявление воображаемого, связанное с категорией мечты. Ее воплощение в сказке Од мы уже рассмотрели, поэтому сейчас будет уместно обозначить структуру переходов: 1) записывает в тетради новую сказку (упомянутые ранее мечта и отшельник-Соляля); 2) садится на ковер (предмет в реальном пространстве), превращающийся в ее воображении в летающий; 3) закрывает глаза; 4) погружается в воспоминание.

В действительности это один из редких примеров для романа, когда предмет в пространстве используется как своеобразная мотивировка для воображаемого. Но если ковер является как бы внешней границей и возбудителем, то уже с внутренней точки зрения Од есть еще одна граница-эпизод, запускающий воспоминание о трех годах супружеской жизни. Соляля пересаживает ее из машины на лошадь. Это и точка отсчета воспоминания, и её новой жизни в

⁷ Федунина О. В. Сон // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 240.

браке. Наконец, лошадь существо, часто фигурирующее как в романе, продолжая его бестиарную тематику, так и в сказках.

Происшествия, представленные в воспоминании, по сути своей выявляют связи Од с ее кругом. Удаление на внематериковую часть (Сицилия) не занимает продолжительного временного отрезка. Как бы невзначай в качестве причины возвращения в Женеву называется нехватка денег. Однако, как мне кажется, этому есть более глубокое объяснение: Соляль – изначально житель острова. А так как роман во многом противопоставляет европейцев и евреев в частности с греческого острова, то вполне закономерно, что локус этот неблагоприятен для Од. Подобным же образом для нее будут чужими родственники, которых Соляль приотил и ритуальные действия которых она видела. Далее в воспоминании новость об их свадьбе даже выходит за пределы круга ее родных и становится обсуждаема во всем местном обществе. Это воспоминание выявляет оппозицию Од по отношению к мужу, который в большей степени сконцентрирован на интересах своего национального меньшинства. К тому же, исходя из размыкающейся до уровня общественного композиции воспоминания, становится ясно, что Од вспоминает вовсе не свои три года жизни с мужем, а свой брак с точки зрения других.

В описанном выше случае предмет из реального пространства стимулирует деятельность воображения. В воспоминании Соляля дело обстоит таким же образом, но все же есть необходимость оговорить и его особенности. В первых, внешняя предпосылка здесь – празднование Пасхи, связанное с идиллическим хронотопом греческого острова. Главный герой вспоминает об отце и о том, что тот рассказывал во время празднования. Во-вторых, постный хлеб из воспоминания заставляет героя съесть кусочек в своем настоящем времени и пространстве. Принцип, разработанный Прустом при описании вкуса печенья мадлен, здесь переворачивается. Предмет (хлеб) скорее обезпечивает это настоящее, поскольку мы знаем, что побуждаемый страстью Соляль в шестнадцать лет сбегает от отца (представителя идиллического и патриархального мира), наконец, тот слепнет. Следовательно, это нам говорит о постепенном разрушении того уже далекого мира. К тому же, минорный акцент делается в предложении, говорящем про «вероотступника», которым Соляль себя считает.

В работе О. В. Дрейфельд, посвященной понятию воображаемого мира персонажа, представляется нужным обратиться к следующей мысли: «Чаще всего границы кругозора персонажа изображаются как “объемлющие” по отношению к воображаемому миру <...>. Ценностный смысл такого “вмещения” воображаемого мира в кругозор героя – в утверждении значимости “опыта воображаемого” для “опыта настоящего” героя»⁸. Действительно во всех рассмотренных нами примерах проявляется именно эта взаимосвязь кругозора

⁸ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015. С. 53–62.

и воображаемого мира. Амбивалентен, в этом плане, может быть только сон Салсйеля из-за отсутствия указания на вхождение в состояние грез, а также особой реальности этого персонажа как представителя другого культурного мира. Можно также с уверенностью сказать, что упомянутый О. В. Дрейфельд опыт настоящего идет рука об руку с различными проявлениями воображаемого. Например, мечты и сон Од, будучи схожими своим внутренним наполнением, манифестируют ее ожидания от реальности. А сказка, прерванная воспоминанием (лишенным сказочного или фантастического), указывает на крушение идеалов Од и ее неспособность более концентрироваться на воображаемом. Из нашего исследования можно вывести следующую закономерность: воспоминания, переход в которые связан с внешними предпосылками (предметами, явлениями), несут в себе функцию обличить неполноценное настоящее. Наконец, переход границ внутри воображаемого несет пролептическую функцию для реальности персонажей.

Прибегая к глобальной оппозиции романа (евреи и европейцы), можно заключить, что воображаемый мир здесь используется, в том числе, как одно из средств разведения персонажей по разные стороны. Так, внешние и внутренние границы воображаемого позволяют разделить Од и Салсйеля как представителей разных культурных миров. Тем не менее, Соляль, главный герой, в этом противопоставлении занимает срединное положение: он находится непосредственно между двумя векторами, в зависимости от событий склоняясь то к одному, то к другому. Это проявляется и в воображаемом: он вхож и во сны Од, и своего дяди. Именно поэтому последним было рассмотрено воспоминание Соляля: оно подытоживает его опыт и выносит приговор настоящему, в котором он, становится настоящим отшельником, парадоксальным образом реализуя фантазии Од.

Ю. К. Крячкова
Воображаемый мир вымышленного героя
(по рассказу В. Сорокина «Отпуск»)

Само по себе создание образа реальности – художественная условность, т. к. мир, созданный словом, не равен реальности первичной. Создание же альтернативного настоящего, или *Alternative Universe* (альтернативная вселенная) – это особый художественный приём в литературе и кинематографии по принципу «всё совсем как у нас, но...». Способом создания мира альтернативного настоящего является смешение культурных символов, порой противоречащих друг другу, а также создание искаженного относительно реального миропорядка и специфического языка. Именно этим приёмом пользуется Владимир Сорокин в рассказе «Отпуск».

В нем представлен мир альтернативного настоящего, подробности которого даны в рассуждениях героя, отправляющегося в отпуск. Мир произведения строится на взаимосвязи трех планов: пространства, времени и персонажа. Важную роль в данном рассказе играет пространство. Ю. М. Лотман пишет, что «сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств»¹.

Для этого существуют несколько причин: во-первых, «в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как отдельные или противоположные»², во-вторых, «в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира»³.

Таким образом, художественное пространство представляет собой «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»⁴.

¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–292.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Герой Сорокина не является ни героем «пути», ни героем «степи» (в классификации Лотмана), его типаж – маленький человек, однако в рассказе «Отпуск», где смешаны все виды пространства, отчетливо прослеживается мотив путешествия.

Путешествие героя Сорокина не похоже ни на один из представленных типов путешествия (возвращение, служение, искушение, развлечение или антипоиск). Его «выезд» в отпуск – это, скорее, попытка кратковременно покинуть физические границы устоявшегося мира, являющаяся самоцелью. Внешний (относительно героя) художественный мир, который создает Сорокин в данном рассказе, имеет многоступенчатую вертикальную структуру, четкую социальную иерархию:

1. Верхним уровнем данной системы является так называемый «Первый класс» – высший социальный слой, входящим в него доступны все удобства цивилизации, к нему относятся «высшие чины и государственные люди», то есть «бояре».
2. Про «Второй класс» ясно, что к нему принадлежат люди зажиточные, как некий поэт Виктор из Палаты, который писал оду мужской любви, так как он может позволить себе перстни и дорогие костюмы, но он не обладает достаточным влиянием в обществе, поэтому вынужден выслуживаться. Купечество – отдельный класс, по материальному состоянию близок со вторым классом: «Подхожу, встаю в очередь. В Египет потянулись: купцы средней руки с семьями + второтретьеклассники + одинокие дамы + отставные чиновники. Первоклассники да бояре летают в Китай. Там покомфортней»⁵.
3. Самым низшим классом является «Третий». Данному слою населения недоступны ни электричество (вместо него используют керосиновые лампы), ни удобства цивилизованного проживания, ни разнообразие в продуктах питания; жизнь в бедности, работа в подчинении. К данному классу принадлежит главный герой рассказа.

Герой рассказа находится «внизу» (буквально, поскольку еще не взлетел в небо, и метафорически, поскольку он на нижней иерархической ступеньке). Однако он уже мнит себя взлетевшим как по карьерной лестнице, так и в самолете, который для него знаменует начало нового отрезка жизни. Персонаж при этом чувствует необходимость смотреть на мир сверху: рассуждает о правильности мироустройства и пользе электрического тока: «Электрический ток – государственное дело. Течь ему не везде положено: госучреждения + первоклассники. Керосиновая лампа в доме – не прихоть».

Аэропорт – как всякий вокзал в культуре вообще, переходный локус, в котором социальные слои уравниваются, и всем членам общества вне зависимо-

⁵ Сорокин В. Отпуск // Сноб. 2012. №4. Апрель 2012. URL: <https://www.srkn.ru/news/vladimir-sorokin-otpusk-rasskaz.html> (дата обращения 10.04.20). В дальнейшем текст цитируется по данному источнику.

сти от класса становятся доступны все блага. Более того, в аэропорту герои поднимаются вверх – на транспортере и на самолете. И даже желание героя помыться в подвале – стремление возвыситься, получить недоступные ранее блага телесные.

Цитирую: «Громада аэропорта: просверк дробящихся граней + вертикальная симфония стали + белое безмолвие купола. На куполе: снег + вороны + закат». Вертикаль подчеркивается с помощью деталей: «Двери строгого стекла. Привратники в зеленом, с автоматами».

Главный герой рассказа – Николай Семенович Савушкин, мужчина средних лет («Вообще же, тело мое рыхло. В мамашу»), холост («Мне, холостяку, в этой громадине найдется уютное местечко... Было не до завтрака: керосинка + чайник + хлебмасловаренье? Долго + обременительно = невозможно»), служит в Палате мелким чиновником третьего класса. Склонен к созерцанию, умеет радоваться жизни в целом и каждой приятной мелочи, от этого образ его оптимистичен. Он видит мир исключительно в положительном ключе: хвалит Палату, свою работу («Ты, Савушкин, служить легко умеешь. Такая похвала у нас в Палате дорогого стоит», «Редко летать приходится, признаюсь. Работа сидячая, а курьерская служба в Палате знатная»), наслаждается своим бытом и возможностью насладиться благами душевой аэропорта («А все-таки, мать вашу, хороша водичка горячая с утра! Плешь свою подставишь под нее – и все тревоги тяжкия + страхи ложныя + попечения ничтожныя утекают винтом в дыру половую. Сила стихии. Aqua vitae... Так бы и стоял вечно, плоть водой буравя + обструивая»), хвалит государство за справедливость и чуткость к гражданам (Воплощенный принцип государственности: каждый подданный да услышан будет). Даже удар по лицу на границе вызывает у него только позитивные эмоции: он хвалит мастерство пограничников, с которым они исполняют данный ритуал («Хлопнул совсем слегка: ни сполохов радужных, ни звона в ушах. Профи. И синяка не будет. Пройдя ворота, даже не беру из серебристого бака пакетик со льдом»). Савушкин успешен на этом уровне, потому что живет с удовольствием, размеренно, служит легко («Я пластичный во многих смыслах. Надобно уметь: жить легко + служить легко»), умеет производить положительно впечатление и ценит это в себе («Говорят, что человек первым у себя то моет, чем силен. Я сперва лицо мочалом тру, потом – плешь, затем – огузье, а опосля – муде. Такова моя телесная иерархия»).

Мир глазами героя – это мир правильный и счастливый, о чем свидетельствует нам речь изображенная.

Однако речь изображающая выстраивает несколько другую картину, поскольку автор не разделяет столь оптимистическое видение мира персонажа, об этом можем судить из множества иронических эпизодов. Одним из них является описание купола аэропорта, украшенного портретами знаковых персон и идеологической символикой государства («По купольному окоему – верные сыны России: цари, святые, космонавты, большевики, великомученики, духовидцы, ученые, герои. Курчатог + Грозный + Радонежский + Буслай +

Калашников + Кутузов + Муромец + Матросов + Столыпин + Сталин + Невский + Кронштадтский + Ленин + Колчак + Петр I + Гагарин + etcetera. Сияют лица радужным разноцветием. Красиво. Амбициозно. Государственно. Парят в воздухе святящиеся строки Гимна:

И срослись в единении славном

Серп и молот с крестом православным). Ирония строится на оксюмоне, ведь в одном ряду стоят идеологически несовместимые понятия и фигуры.

Так же развита тема гомосексуализма в рассказе, потому как в этом мире «мужская любовь» становится способом достижения чинов и своеобразным двигателем чиновничьего аппарата: «Сдается мне, ежели подойти к укоренению в госструктурах феномена мужественной любви онтологически, то властная вертикаль наша давно уже не токмо казенной ответственностью укрепляется. Но и мужественной нежностью. И в этом – обновление конструкции старой вертикали. А может, рискну высказать предположение, что это уже несущий элемент всей госпирамиды. А по-русски говоря: фундамент. Один опальный политолог не так давно в Нетях порассуждал на эту тему. Мол, русская вертикаль власти во все времена была колом, на коем сидела тупа страны нашей; сперва, дескать, кол тот был дубовый, потом осиновый, березовый, чугунный, стальной, железобетонный, пластиковый. А теперь стал он живым. Вполне точное умозаключение. Ибо лучше на теплокровном торчать, чем на пластиковом. Да и вообще: на древнем ужасе перед стрррррашным государством нынче далеко не уедешь»). Буквализация выражения «вертикаль власти» становится приемом, который позволяет выявить несовпадение позиции автора и персонажа. Для первого это антиутопическая сатира, для второго – норма жизни, вполне демократическая, рациональная и приятная.

На читателя же рассказ производит двойственное впечатление жизнерадостная картина, при внимательном взгляде на которую становится страшно. Именно к этому эффекту стремится автор столь жизнерадостного на первый взгляд рассказа.

Таким образом, художественный мир и мир, в котором живет автор, принципиально разделены в тексте, что ярче всего видно на уровне художественного пространства: для героя принципиальна вертикаль, тогда как для выявления авторской позиции важна горизонталь, перечислительные ряды предметов. Важно и то, что рассказ заканчивается раньше, чем взлетает самолет, это указывает на то, что герой не имеет возможности перейти из воображаемого мира в реальный, для него эта «граница» закрыта.

А. А. Кудалина
«Множество разных прошлых»:
к вопросу о многообразии воображаемых миров
в романе Марселя Пруста

Память, выступая материалом цикла «В поисках утраченного времени», сама являясь миром воображаемым, обрамляет и последовательно вводит другие виды воображаемых миров в романе. Память выступает здесь инструментом, позволяющим проясниться каждому воображаемому миру, которые, в свою очередь, выступают возможностями ее функционирования. Одним из таких миров является мир сна, занимающий в романе значительное место.

Вопрос о месте эпизодов, связанных с воображаемым миром сна в романах Марселя Пруста, частично уже рассматривался в научной традиции. Так, у В. Набокова в «Лекциях о зарубежной литературе» отмечена важность эпизодов, содержащих описание процесса засыпания/пробуждения героя-рассказчика: «От видящего сон, пробуждающегося и вновь засыпающего мальчика мы незаметно переходим к его взрослым привычкам засыпать и пробуждаться – ко времени его рассказа»¹. Сон как форма воображаемого мира героя является зачастую предшествующим в тексте эпизодам исключительной важности для героя (например, момент одного из первых «обретений» времени – герой пьет чай с печеньем и вкус позволяет ему на несколько мгновений «оказаться в прошлом»): «В эпизоде, достойном заглавия “Чудо Липового Чая” происходит знаменитое опознание мадлены. Он начинается с итоговой метафоры первой темы – темы засыпания и пробуждения»². Таким образом, сон зачастую выступает как нечто вневременное, способное связывать прошлое и настоящее рассказчика, выделять важные для него же эпизоды из жизни.

В первую очередь, обратим внимание на начало произведения: герой, находясь в своем настоящем, описывает детство, начиная с момента пробуждения и постепенного осознания себя в своей действительности. Сон здесь является мотивировкой к медленному отступанию воображаемого и «возвращением» в реальность, для него существующую. Сон не всегда выступает в романе в полной мере воображаемым миром: он часто является продолжением действительности героя-рассказчика: «Во сне я непрестанно размышлял над прочитанным, но размышления эти принимали несколько неожиданный оборот; мне чудилось, что я сам – то, о чем говорится в книге: церковь, квартет, соперничество Франциска I с Карлом V. Это ощущение удерживалось еще несколько

¹ Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: пер. с англ. СПб.: Азбука, 2019. С. 321–322. (Азбука-классика. Non-fiction).

² Там же. С. 331.

секунда после пробуждения»³. В процитированном отрывке видим как совмещение действительного с воображаемым, так и попеременное замещение одного другим. Действительное и воображаемый мир в данном случае оказываются взаимодополнительными компонентами. Кроме того, сам момент засыпания является этой границей между воображаемым миром героя – миром сна и реальностью: «В мгновенном проблеске сознания порадоваться сну»⁴.

Сон выступает в произведении как элемент вспомогательный – для систематизации воспоминаний, поводом к их «всплыванию» на поверхность памяти, сон выступает также актом творческим – герой уподобляется создателю – в данном случае собственного мира, с переозначенными привычными предметами: «И даже если я засыпал в своей кровати, но достаточно крепко, так чтобы сознание до конца утомилось, то из него ускользал план места, где я погрузился в сон; и, просыпаясь посреди ночи, я не знал, где я, и в первый момент даже не понимал, кто я такой; только чувство, что я существую, охватывало меня во всей изначальной простоте – такое чувство, быть может, трепещет в животном; я был оголен, как пещерный человек»⁵.

Следует отметить также, что в романе практически отсутствуют описания самих снов героя, которые выступают традиционной формой воображаемого в литературе, из чего можно сделать вывод, что все моменты, связанные с засыпанием, сном или пробуждением героя, интересны именно самим процессом, а не изображением, которое видит герой, находясь в состоянии сна.

Таким образом, сон выступает в произведении воображаемым миром лишь отчасти: отнюдь не являясь объективной для героя реальностью уже по самому своему определению, он не выступает в полной мере и актом одного лишь воображения. Правильнее всего было бы назвать этот вид деятельности сознания героя состоянием пограничным, выступающим попеременно то продолжением его, героя, реальности, то актом творчества совершенно далекого от этой реальности мира.

Развитие другого вида воображаемого мира, заключающегося в создании образов персонажей посредством образов из художественных произведений (картин, преимущественно, Боттичелли, Рембрандта, Эль Греко и Эльстира (персонажа-художника), сонат и литературных произведений), начинается со вставной части первой книги («Любовь Сванна») Шарлем Сванном и продолжается уже после самим героем-рассказчиком. Первый раз подобный способ создания образа другого в романе описывается следующим образом: «Сванна поразило, до чего же она похожа на Сепфору, дочь Иофора, изображенную на фреске в Сикстинской капелле. У Сванна была такая особенность: он любил находить на картинах великих мастеров не только общие признаки окружающей нас реальности, но и то, что, напротив, на первый взгляд дальше, всего

³ *Пруст М.* В сторону Сванна: пер. с фр. СПб.: Азбука, 2019. С. 17. (Азбука-классика).

⁴ Там же. С. 18.

⁵ Там же. С. 19–20.

отстоит от художественного обобщения и меньше всего способно его передать, а именно индивидуальные черты знакомых лиц»⁶.

Герой-рассказчик не менее охотно пользуется этим способом как при выводах и обобщениях: «Во сне мы – многочисленный Жалости, подобно «Ріета» эпохи Возрождения»⁷, «Мы скульпторы. Мы стремимся вылепить из железницы статую, совершенно не похожую на женщину, какой она перед нами предстала», «С тех пор, как Олимпа не существует, его обитатели живут на земле. И когда, трудясь над картиной на мифологический сюжет, художники заставляют позировать для Венеры и Цереры девушек из простонародья»⁸, так и при выражении личных впечатлений, например, для описания внешности персонажа: «Барон со смиренным видом опускал свои черные ресницы, которые <...>придавали ему сходство с великим инквизитором Эль Греко»⁹ и для характеристики какого-то жизненного этапа: «Наш роман протекал бурно, несмотря на замедления, перерывы и колебания в начале, – и, как в некоторых новеллах Бальзака, или балладах Шумана, стремительная развязка!»¹⁰.

Примечательно, что, рассуждая о границе этого «вида» воображаемого мира, сам автор пронизывает над таким методом «осмысления» людей, что выражается впоследствии в эпизоде с героем-рассказчиком и герцогом Германтским. Герои рассматривают картины в доме герцога и рассказчик, по обыкновению своему, сравнивает одну из фигур на картине с Шарлем Сванном, реализуя этот прием, впоследствии оказывается, что Эльстир изобразил именно его, разрушая таким образом это воображаемый мир, переводя его в вполне соответствующую реальности категорию. Такой «взрыв» воображаемого мира, с превращением его в функционирующую художественную действительность рассказчика – прием, принцип которого реализуется в самом первом эпизоде, открывающем весь роман – момент погружения в сон, переживание иллюзий сновидения, и пробуждение, означенное возвращением формы и функции повседневным, окружающим пробудившегося героя, вещам: «Это вихреобразное и смутное узнавание длилось обычно какие-то секунды; мимолетное мое недоумение, где же я, терялось в догадках, часто отличая одну из них от другой не больше, чем мы, видя бегущую лошадь, осознаем каждое ее новое положение, которое нам показывает кинетоскоп»¹¹.

Таким образом, важно, что не только воображаемое замещает собой реальное, но и наоборот, часто с болезненным и резким в реальность погруже-

⁶ Там же. С. 278.

⁷ Пруст М. Пленница: пер. с фр. СПб.: Пальмира, 2017. С. 143. («В поисках утраченного времени»).

⁸ Там же. С. 192.

⁹ Там же. С. 240.

¹⁰ Пруст М. Беглянка: пер. с фр. СПб.: Пальмира, 2018. С. 112. («В поисках утраченного времени»).

¹¹ Пруст М. В сторону Сванна. С. 21.

нием. Здесь уместно будет разделить понятия «фантазия» и «воображение», упомянув концепцию Я. Э. Голосовкера – философ разделяет эти понятия: «Фантазия не вполне совпадает с воображением. Она частично воображение. <...> Фантазия создает, во-первых, то, чего быть не может»¹². В случае, описанном выше, имеем дело именно с имажинативным, т.е. могущим воплотиться в реальность героя или персонажа. Обобщив, можем сказать о том, что на самом деле роман написан о том, как в реальность воплощается имажинативный абсолюте, в том числе и потому, что произведение обращает внимание читателя на те аспекты сознания, которые Голосовкер связывает с понятием имажинативного абсолюта.

Остается только ответить на вопрос, что выступает импульсом к появлению (периодическому) этого воображаемого мира внутри повествования? Говоря о случае Сванна, воображение такое присутствует чаще всего в эпизодах с Одеттой и выступает в качестве симуляции знания, т.е. с целью прояснения путем воображения моментов, которые сам персонаж не знает. Главное, что реальность, в преломлении сознания рассказчика «перенимает» у искусства – это целостность: Без телеграммы событию не доставало бы завершенности, оно утратило бы полноту сходства с картиной, с рисунком»¹³. Неуместным было бы говорить только о добавлении фактов или описательности в реальность. Акт воображения в данном случае стремится к систематизации, созданию прозрачной и стройной композиции произведения искусства в жизни, в реальности.

Еще один из воображаемых миров, концепция которого заключается в сотворении образов мест посредством каким-то образом связанных с ними предметов и персонажей посредством их имен, связана с самой идеей «В поисках утраченного времени»: память живет в мелких деталях, в предметах, реализуется и на этом уровне: имена и места вызываемы также предметами. Например, герой-рассказчик мечтает о Венеции не в «отвлеченной» форме, но в связи с платьем возлюбленной: «Альбертина впервые надела голубое с золотом платье от Фортюни. Оно напомнило мне Венецию, <...> Я никогда не видел Венецию, но мечтал о ней беспрестанно» или же: «Боже мой, когда мы въезжаем в изумрудность и туманность лунного света, похожего на то море, в каком обычно в классической живописи предстает Венеция»¹⁴, и в случае с именами: в первой части имя Германтов, которые впоследствии играют немаловажную в судьбе рассказчика роль, ассоциируется у героя с церковью в Комбре: «Но что заставило меня туда войти, так это имя Германтов, так давно уже выпавшее из моего сознания, оно, когда я увидел его <...> вдруг пробудило какой-то уча-

¹² Голосовкер Я. Э. Избранное. Логика мифа. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С.51.

¹³ Пруст М. Беглянка. С.123.

¹⁴ Пруст М. Пленница. С. 467.

сток моего внимания, подняло из глубин памяти некий слой прошлого, со всеми его образами»¹⁵.

Имена и места не возникают произвольно, но всегда подчиняются системе предметов, если угодно, семантическому полю (понятие это, требующее, впрочем, разработки, является одним из средств композиционной организации цикла романов и говорить о нем еще придется).

Важно также отметить, что если предыдущие воображаемые миры так или иначе воплощались в реальность, то в данном случае, создаваемые воображением образы максимально от нее далеки: «Разумеется, в вожделенном Бальбеке я не обнаружил ни персидской церкви, о которой я мечтал, ни вечных туманов. Прекрасный поезд<...> и тот не соответствовал моему о нем представлению»¹⁶.

Обрамляющим и организующим видом воображаемого в романе выступает мир памяти. О функционировании его написано не меньше, чем страниц в нём самом. Здесь я остановлюсь только на некоторых свойствах этого мира как воображаемого и на определении его границы. Важно также упомянуть о разделении, принятым рассказчиком: память «обычная» – обратная хронологическая последовательность событий прошлого, и «настоящая» – память, освещающая в предметах, при случае воскрешающих воспоминания. «Настоящая память» в романе неизбежно связана с другими воображаемыми мирами, о которых сказано выше. Некоторые из них, в свою очередь, тоже можно разделить на два вида: произведение искусства в своей целостности и материальности и произведение искусства как носитель в себе потенции к началу ассоциаций рассказчика, как импульс к этому акту воображения и припоминания в том числе.

Граница мира памяти определяется самим героем-рассказчиком и может быть охарактеризована только как физическая: «Но моя память, воскрешая ее на мгновение, жаждала снова увидеть ее такой, какою она не была бы, останься она в живых; я ждал чуда для того, чтобы память, которой не выйти за пределы прошлого, сохранила свои естественные и установленные по ее произволу границы»¹⁷.

Таким образом, выделенные формы экспликации воображаемого мира подчинены, в свою очередь, тоже воображаемому миру памяти героя, выступая как инструментами ее проявления и воплощения, так и сюжетообразующими элементами всего повествования.

¹⁵ Пруст М. Обретенное время: пер. с фр. СПб.: Пальмира, 2017. С. 215. («В поисках утраченного времени»).

¹⁶ Пруст М. Беглянка. С. 112–113.

¹⁷ Там же. С. 127.

Т. С. Праслова
Воображаемый мир-воспоминание
в эмигрантском романе первой половины XX века
на примере романа Г. Газданова
«Призрак Александра Вольфа»

Первая половина XX века стала временем кризисов: социально-экономических, политических, мировоззренческих. Первые два десятилетия XX столетия в русской литературе полны творческих поисков, поскольку уже на рубеже веков в художественном сознании возникло ощущение кризисного состояния романного жанра¹.

О. Э. Мандельштам называет роман «замкнутым, протяженным и законченным в себе повествованием о судьбе одного лица или целой группы лиц»², а его композиционной мерой – человеческую биографию или систему биографий.

Классический роман либо определял формирование и развитие характера человека действием социальных законов, либо сосредотачивался на выборе героя как на свидетельстве особенности его социального характера. Иначе говоря, человек оказывался выводим из его социальных связей и окружающих реалий.

Но с наступлением кризисной эпохи возникли сомнения в том, что человек может быть объяснен только социальными характеристиками. «Современный роман, – пишет Мандельштам, – сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»³.

Между миром и человеком возникает отчуждение, и встает вопрос о полноте мира вообще и об изображении человека через его мир.

Новый роман сосредотачивается на человеке, представляет его через его мир, который может быть настолько автономен, чтобы не соприкасаться с миром реальным, как это происходит в романе русской эмиграции первой волны. В них герой, уезжающий из России, оказывается непринятым новой европейской реальностью, и единственной связью с миром для него остаются воспоминания о прошлом. Об этом нам говорит, например, роман Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа». В нем автор решает проблему запертой в во-

¹ Тихонова В. П. На пути к новому роману на рубеже XIX–XX веков // Гуманитарные исследования. 2008. № 2 (26). С. 61.

² Мандельштам О. Э. Конек романа // Слово и культура / О. Э. Мандельштам. М.: Советский писатель, 1987. С. 72.

³ Там же. С. 75.

ображаемый мир-воспоминание личности, потерявшей свой мир и отчужденной новой реальностью.

Газданов принадлежит к младшему поколению эмигрантов. В неполные 16 лет он присоединился к Добровольческому движению Врангеля, с отступающей Белой армией оказался в Крыму, а к 1923 году – в Париже, где и прожил большую часть своей жизни. Роман «Призрак Александра Вольфа» был издан в 1947 году в «Новом журнале», однако работать над ним Газданов начал еще в годы Второй мировой войны.

История героя-рассказчика романа отчасти схожа с историей самого автора. Рассказчик в условиях Гражданской войны и эмиграции безвозвратно потерял свой мир и, оказавшись в новой западной реальности, не смог найти себе места. Он не был принят новой реальностью, и не принял ее сам. Единственной ниточкой к прежней жизни стали воспоминания, одно из которых оказало на героя огромное влияние.

Воспоминание это связано с одним из эпизодов Гражданской войны: герой, не спавший уже две ночи, отбилсЯ от своих товарищей и в попытке их догнать повстречал неизвестного человека. Герой смертельно ранил незнакомца и забрал его коня. Событие отпечаталось в памяти героя, стало тягостным воспоминанием о единственном совершенном убийстве, разделило жизнь на две части: *до* – в родном и привычном мире, и *после* – в чуждой западной реальности.

В романе Газданова событие убийства в степи имеет и иную интерпретацию, созданную автором книги, которая, на первый взгляд, случайно попадает в руки рассказчика: «Я нашел там точное восстановление всего, что я переживал в далекие времена гражданской войны в России...»⁴. Это невероятное совпадение запустило череду неожиданных встреч и происшествий. Герой Газданова стремился вернуться в точку, которая стала началом его существования, не похожего на подлинную жизнь.

В поисках Вольфа, автора иной версии «Приключения», герой случайно или намеренно знакомится с людьми, которые были с ним связаны. Директор издательства по непонятным причинам сожалеет о том, что Вольф пережил приключение в степи, его старый друг Владимир Петрович Вознесенский рассказывает историю Вольфа, Елена Николаевна Армстронг вспоминает своего «бывшего любовника». Для них Вольф, переживший случай в степи, становится воплощением силы, лишаящей людей воли к жизни.

Для рассказчика же встреча с Вольфом приводит к тому, что восприятие реальности искажается, их становится две: здесь и сейчас, и в прошлом, в жаркой степи, в воспоминании о совершенном убийстве.

⁴ Газданов Г. Призрак Александра Вольфа. URL: <http://lib.ru/PROZA/GAZDANOW/alexandr.txt> (дата обращения: 17.05.2020).

С каждым новым знакомством и рассказом о Вольфе происходит переход в реальность воображения-воспоминания, пока оно не замещает саму жизнь героя.

Наконец, случайное стечение обстоятельств приводит к тому, что повторяется начальная ситуация – герой стреляет в Вольфа, но на этот раз убивает его: «...вдруг мне показалось, что время закрубилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни»⁵. Со смертью Вольфа герой освобождается от влияния воображаемого мира-воспоминания.

Для данного типа воображаемого мира характерны две основные черты: хронотоп порога и мотив смерти как перехода, который и порождает воображаемый мир-воспоминание, поскольку переход осуществляется из реальности в воображение-воспоминание и обратно.

Пороговая ситуация возникает в романе с самого его начала. Буквально в нескольких первых фразах герой-рассказчик вспоминает событие, наложившее отпечаток на всю его жизнь. Один из множества эпизодов гражданской войны, случайная встреча и якобы совершенное убийство.

Воспоминание насыщено пограничными, неопределенными состояниями: военные действия; непрерывные, беспорядочные передвижения войск; положение героя-рассказчика, который совсем потерялся во времени и пространстве, не спал две ночи и был совершенно измотан происходящим.

Собственно, пороговая ситуация здесь может быть обозначена моментом, когда герой заснул под звуки выстрелов, прислонившись к дереву. В этот момент и совершился переход. Сонное состояние не дает возможности увидеть реальное таким, каким оно было на самом деле. В памяти остается только факт – выстрел, который поражает сразу двоих: Вольфа и рассказчика. Они оба соприкасаются со смертью. И, судя по отзывам о Вольфе издателя, его знакомого, любовницы, Вольф принадлежит миру смерти. Но и рассказчика он не отпускает.

Возникает важный мотив смерти как перехода из одного мира в другой. Но если для Вольфа – в мир небытия (в его воспоминаниях – война; жаркая степь; белый жеребец, которого Вольф сравнивал с конем, описанным в Апокалипсисе), то для рассказчика – мир «взрослых», что и становится для него спасением. «...это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не наложило невольного отпечатка на все, что мне было суждено узнать и увидеть потом»⁶, – пишет герой много лет спустя.

Следовательно, встреча в степи оказала огромное влияние и на Вольфа, и на героя-рассказчика. Вольф прожил всю жизнь в ожидании смерти, в то время как рассказчик живет ощущением, что жизнь остановилась, а ему хочется по-

⁵ Там же.

⁶ Там же.

настоящему жить. Поэтому для него так важна встреча с Еленой – разгоревшееся чувство на время возвращало его в реальность. Но воображение-воспоминание по-прежнему оказывало влияние на его жизнь.

Противоречие в восприятии реальности снимается только в финале, когда герой видит Вольфа, стреляющего в Елену. Но это не повтор события гражданской войны, а его завершение: герой проходит испытания (доказывает, что уже не мальчик и может не просто выживать, но и жить, любить, работать) и возвращается в свой мир – реальный, а не воображаемый, как и положено герою – с любимой.

Такое прочтение событий романа позволяет нам объяснить, почему мир-воспоминание стремится к замкнутости, повторяемости, почему в нем нет времени, как и не может его быть на пороге, моменте выбора и перехода. Смерть Вольфа освобождает героя, вырывает его из замкнутого мира-воспоминания.

В данном случае кризис старого романа, герой которого определялся его социальными связями, преодолевается через изображение внутреннего мира героя, в котором он оказывается замкнутым. Причем этот мир становится настолько автономным, что полностью подменяет собой реальность.

Воображаемый мир героя утверждается в новом романе как инструмент раскрытия личности героя и особенностей его отношения к реальности. Газданов, изображая такой тип воображаемого мира, стремится показать, что уход в воображение-воспоминание не решает проблемы героя, лишившегося своей реальности, а лишь запирает его в бесконечно повторяющемся моменте жизни. Единственный выход видится автором в прерывании этого повторения, освобождении из замкнутого мира-воспоминания и жизни в новой, действительно существующей реальности. А иной исход, по мнению Газданова, губителен, потому как человек создан для жизни, любви и работы в реальном мире, а не для замкнутого мира собственного сознания.

М. М. Глазова

Сны «мёртвого дома»:

**коллективное и индивидуальное воображаемое
в структуре произведения лагерной прозы**

К направлению лагерной прозы примыкают документально-художественные произведения, объектом изображения которых является исправительно-трудовой лагерь. В них сильно автобиографическое начало, а герои имеют реальные прототипы. Авторы стремятся к фактически точному повествованию, а несоответствие историческим реалиям осуждается, потому, на первый взгляд, в подобных произведениях нет места воображаемому. Но данное исследование ставит своей целью доказать обратное и изучить роль воображаемого в произведениях лагерной прозы.

Согласно работе «К понятию воображения: вехи истории» Жана Старобинского, «воображение [*с точки зрения психоанализа, – прим. авт.*] – это фантастическая обработка исходных данных эмоционального опыта. В мечтах и сновидениях работа фантазмов <...> даёт ответ на нынешнюю ситуацию, имеет в виду вероятное будущее и связана с прошлым опытом, с конкретной историей индивида»¹. Именно с этой позиции в работе будет исследована категория воображаемого.

Михаил Райзман в учебном пособии «Задержанная литература» отмечает: «...в большинстве произведений лагерной литературы композиция подчинена задаче описать ситуации <...>. Действующие лица не столько действуют, сколько рефлектируют, отвечают своими поступками, мыслями, чувствами на перемену обстановки, условий жизни, времени и места действия»². Особенно важной, благодаря этому, становится роль нарратора. **Нарратор** в лагерной прозе, как правило, выступает как участник событий. От рассказа к рассказу он становится то очевидцем, то главным героем. Его сознание, несмотря на это, остаётся вездесущим и может проникать в самые угаенные уголки сознания других героев. Через взгляд нарратора создаётся художественный образ заключённого. Так, например, в рассказе Варлама Шаламова «Шерри-бренд» нарратор проникает в сознание умирающего Поэта (О. Э. Мандельштама): «Да, он догадывался кое о чем из того, что ждало его впереди. На пересылке он многое успел понять и угадать. И он радовался, тихо радовался своему бессилию и

¹ *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1 / пер. с фр. Е.П. Васильевой, Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина и др.; сост., отв. ред. и авт. предисл. С.Н. Зенкин. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 81.

² *Райзман М.И.* Задержанная литература: учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. Магадан: Охотник, 2009. С. 15.

надеялся, что умрет. <...> Снова он почувствовал начинающийся прилив сил, именно прилив, как в море. Многочасовой прилив. А потом – отлив»³.

Нарратор способен не только проникать в воображаемые миры персонажей, но и самостоятельно их достраивать, как это происходит в рассказе «Заклинатель змей»⁴. В нём речь идёт о Платонове, который хочет написать рассказ о том, как он пересказывал блатным романы за тарелку супа. Но Платонов умер, и нарратор сам создаёт этот рассказ – «Заклинатель змей» – за него. Таким образом, в структуре произведения появляется, по определению Вольфа Шмида, «цитируемый мир»⁵, который одновременно является и воображаемым миром героя.

В рассказе «Детские картинки» наблюдается ещё более интересная структура. Здесь лагерь показан с точки зрения ребёнка. Рассказчик находит в куче мусора рисунки и через них проникает в детское воображение и начинает видеть лагерь глазами ребёнка: «Северный город был деревянным, заборы и стены домов красились светлой охрой, и кисточка юного художника честно повторила этот желтый цвет <...>. Люди и дома почти на каждом рисунке были огорожены желтыми ровными заборами, обвитыми черными линиями колючей проволоки»⁶. Наблюдается своеобразная трансгрессия зрения, т.е. рассказчик теперь может взглянуть на лагерь извне. Индивидуальное воображаемое ребёнка переплетается с воображаемым рассказчика, который вспоминает и свои детские рисунки. Затем в структуру влетает и коллективное воображаемое: рисунки оказываются похожи чистотой и свежестью красок на картины раннего Матисса, и рассказчик вспоминает легенду «о боге, который был еще ребенком, когда создавал тайгу. Красок было немного, краски были поребьячески чисты, рисунки просты и ясны, сюжеты их немудреные»⁷.

Проникновение в сознание другого героя демонстрирует и нарратор в рассказе Георгия Демидова «Интеллектуал»⁸: его товарищ думает о хаосе во время восхождения на сопку и о законах, которым подчиняется природа; глядя на волнообразно расположенную горную систему, он слышит воображаемую полифоническую музыку, напоминающую фугу, и внутри неё – собственную трагическую «тему».

³ Шаламов В. Шерри-бренди // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/14.html> (дата обращения 14.06.20).

⁴ Шаламов В. Заклинатель змей // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/18.html> (дата обращения 14.06.20).

⁵ См. подробнее: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. (Studia philological).

⁶ Шаламов В. Детские картинки // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/15.html> (дата обращения 14.06.20).

⁷ Там же.

⁸ Демидов Г. Интеллектуал // За что? Проза, поэзия, документы. М.: Ключ, 1999. С. 53–66.

Включая воображаемое в структуру произведения, автор создаёт художественный образ не только отдельно взятого заключённого, но и *образ самого ГУЛАГа*. Автор воссоздаёт атмосферу монотонности, тяжести, невыносимости жизни в лагере. Это хорошо прослеживается, например, при анализе сновидений: они не помогают заключённым решить проблемы, не переносят их в фантастические миры, не даруют вдохновение для творчества. Во снах заключённые видят лишь то, чего им не хватает в действительности (еды, отдыха, близких), причём нередко такие сны оказываются общими на всех заключённых, что можно обозначить как одну из форм коллективного воображаемого в лагерной прозе.

Сознание нередко пытается *обмануть* заключённого – во вред или во благо – делая для него недоступной истинную сущность вещей. В рассказе Георгия Демидова «Дубарь» заключённый, прежде чем похоронить младенца, долго рассматривает его – младенец кажется ему живым: «Мне очень хотелось прикоснуться к коже ребёнка, казавшейся тёплой и атласно-мягкой. Но я знал, что будет ощущение не тепла, а холодного полированного камня, которое разрушит желанную иллюзию. И усилием воли заставлял себя не поддаваться этому соблазну»⁹. Помогает воображаемое и герою Сергея Довлатова в повести «Зона», когда того избивают: «Мое сознание вышло из привычной оболочки. Я начал думать о себе в третьем лице. Когда меня избивали около Ропчинской лесобиржи, сознание действовало почти невозмутимо: “Человека избивают сапогами. Он прикрывает ребра и живот. Он пассивен и старается не возбуждать ярость масс... Какие, однако, гнусные физиономии! У этого татарина видны свинцовые пломбы...”»¹⁰.

Говоря о специфике воображаемого в лагерной прозе, следует отметить особое значение **«отсутствия»**. Во-первых, в качестве художественного приёма может выступать отсутствие самого воображаемого, например, в тех ситуациях, в которых оно обычно появляется в художественной литературе: при описании снов героев, состояний любви и смерти и др. Во-вторых, в лагерной прозе возможно и воображаемое отсутствие пустоты, тишины, отсутствия чего-либо: «Хорошо было, грея руки о банку с дымящимися головешками, не спеша идти к сопкам, <...> все время ощущая как радостную неожиданность свое одиночество и глубокую зимнюю горную тишину, как будто все дурное в мире исчезло и есть только твой товарищ, и ты, и узкая темная бесконечная полоска в снегу, ведущая куда-то высоко, в горы»¹¹; «Стояла глубокая, торжественная тишина. Наверно, такой глубокой она бывает ещё на застывших планетах. Должно

⁹ Демидов Г. Дубарь // За что? Проза, поэзия, документы. М.: Ключ, 1999. С. 44.

¹⁰ Довлатов С. Зона. Компромисс. Заповедник. М.: ПИК, 1991. С. 18.

¹¹ Шаламов В. Кант // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/8.html> (дата обращения 14.06.20).

быть, и там вот так же величаво плывёт над хаосом мёртвой материи неяркое потухающее светило»¹².

Интересная особенность воображения в лагерной прозе – воображение мира за пределами лагеря (а также прошлого и будущего на свободе) **нереальным**. Лагерное ограждение, отрезающее лагерь-«архипелаг» от внешнего мира, становится также овеществлённой границей между реальным и нереальным. Так, например, в повести «Верный Руслан» Георгия Владимова протагонист (т.е. бывшая караульная собака), столкнувшись со свободным миром без проволочного ограждения, не может поверить в его реальность. Лагерь, в его представлении, разрастался «во все стороны» так, что «вскоре и луна окажется в огнестрельной зоне, и хозяева смогут её сшибить или упрятать в карцер»¹³. Нереальность свободного мира описывается в том числе в рассказе В. Шаламова «Ночью»: «Слишком часто тот мир за горами, за морями казался ему каким-то сном, выдумкой. Реальной была минута, час, день от подъёма до отбоя – дальше он не загадывал и не находил в себе сил загадывать. Как и все»¹⁴. Таким же нереальным явлением описывается, например, смерть Сталина в романе Евгении Гинзбург «Крутой маршрут»: «Где-то там, в уже нереальной для нас Москве, испустил последнее дыхание кровавый Идол века <...>. Своенравие Смерти, вторгшееся в гигантскую систему, такую стройную, такую плановую, было непостижимо»¹⁵.

Триггером, способствующим воображению, может являться любой непривычный для замкнутого пространства лагеря предмет, полученный из внешнего, «нереального» мира, – книга, фотография, письмо, посылка и т.п. Например, воображение героя рассказа «Дубарь» Г. Демидова проснулось от созерцания мёртвого младенца: «Маленький покойник парадоксальным образом напоминал мне о жизни. О том, что где-то, пускай в бесконечной дали, эта жизнь продолжается <...>. Видение из другого, почти забытого уже мира разбудило во мне многое, казавшееся давно отмершим, как бы упразднённым за ненужностью»¹⁶. В повести «Зона» С. Довлатова, а также в нескольких рассказах В. Шаламова, триггером выступает появление женщины. В книге Игоря Губермана «Прогулки вокруг барака» герою во сне чудится свободная жизнь, пока наяву кто-то тихо поёт одну из его любимых песен¹⁷. В «Детских картин-

¹² Демидов Г. Дубарь. С. 48.

¹³ Владимов Г. Верный Руслан (История караульной собаки): повесть // Знамя. 1989. Февраль. С. 61.

¹⁴ Шаламов В. Ночью // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/3.html> (дата обращения 14.06.20).

¹⁵ Гинзбург Е.С. Крутой маршрут. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 801–802.

¹⁶ Демидов Г. Дубарь. С. 43.

¹⁷ Губерман И. Прогулки вокруг барака // Неофициальный сайт Игоря Губермана. URL: <http://guberman.lib.ru/pvb/01.htm> (дата обращения 14.06.20).

ках» В. Шаламова воображение проявляется при рассмотрении детских рисунков.

Лагерная проза социально значима, она пишется ради передачи жизненного опыта и правды читателям, а потому нередко в тексте возникает образ адресата или читателя. Например, книга «Прогулки вокруг барака» написана в форме писем к жене (причём и в реальности, и в художественной действительности записи не являлись письмами): «Знаешь, очень мне приятно делать записи в форме писем к тебе, у меня ощущение, что я рассказываю это все тебе лично, а ты сидишь, как бывало, напротив и покорно слушаешь моего чушь»¹⁸. Нередко авторы лагерной прозы обращаются к читателю или описывают то, каким они представляют его.

Таково было индивидуальное воображаемое, во многих случаях являющееся, по своей природе, экзистенциальным. Но по совсем иным законам функционирует **коллективное воображаемое** в лагерной прозе. В первую очередь, коллективные воображаемые миры имеют принципиальные различия с индивидуальными в поэтике и способах конструирования. Они могут иметь такую форму дискурса, как легенда, игра или др., множество примеров которых приводится в «Архипелаге ГУЛАГ»¹⁹ А. И. Солженицына. Воображаемые миры из легенд (о тюрьме, о начальниках, о врачах и т.д.) воспринимаются заключёнными как реальные, в то время как реальный мир за колючей проволокой становится недостижимым и нереальным.

В лагерной прозе показываются общие страхи, мечты и надежды заключённых. Хотя у каждого персонажа есть своя история, все заключённые видят одинаковые однообразные сны, такие же однообразные, как и их жизнь. Нарратор становится усреднённым эзком, через его видение открывается коллективное воображаемое всей социальной группы, и в рассказах появляются слова «мы мечтали», «мы думали», «мы знали» и т.д. В рассказе В. Шаламова «Сука Тамара» общность воображаемого особенно заметна: «Иногда исполняются желания, а может быть, ненависть всех пятидесяти человек к этому начальнику была так страстна и велика, что стала реальной силой и догнала Назарова»²⁰. Назаров умер, спасаясь на лыжах от толпы заключённых.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Солженицын А. И.* Собрание сочинений. В 30 т. Т. 4–6. Архипелаг ГУЛАГ: Опыт художественного исследования. М.: Время, 2010.

²⁰ *Шаламов В.* Сука Тамара // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/13.html> (дата обращения 14.06.20).

За счёт высказывания вслух собственных мыслей, индивидуальное воображаемое может переходить в коллективное воображаемое или оставаться в промежуточной форме. Такие формы появляются, когда ведущая роль в сюжете отводится вторичному нарратору. Мысли одного героя становятся общими, например, в рассказе В. Шаламова «Сухим пайком»: «Вот, – сказал Савельев. – Помечтаем. Мы выживем, уедем на материк, быстро состаримся и будем больными стариками <...>. Мы будем болеть, не зная причины болезни, стонать и ходить по амбулаториям. Непосильная работа нанесла нам непоправимые раны, и вся наша жизнь в старости будет жизнью боли, бесконечной и разнообразной физической и душевной боли. Но среди этих страшных будущих дней будут и такие дни, когда нам будет дышаться легче»²¹. Мечты, воспоминания и выдуманные истории, рассказанные вслух, ценятся заключёнными больше собственных снов. Герои лагерной прозы вместе создают легенды, передают друг другу свои наблюдения, которые со временем становятся пословицами, и создают свой язык, тем самым, преображая гнетущую действительность.

Особой композицией, демонстрирующей переход от индивидуального воображаемого к коллективному, обладает рассказ «Сила слова»²² Нины Гаген-Торн. Начинается рассказ так: «Они шли гуськом, друг к другу в затылок, чтобы не сбиться с тропки и не провалиться в промоины...». Описывается заснеженная дорога и идущие по ней женщины в бунтлах. Они доходят до кострища, разводят огонь, садятся отдыхать и греться. Марина, главная героиня, предлагает представить, как они могли бы выглядеть в кино со стороны: «Ночь... Пурга... Пурга метёт такая, что глаз не раскрыть, ветер сечёт в спину и в шею...», – затем героиня повторяет вслух начало рассказа немного другими словами. Марина представляет, что бы ответили зрители, если бы они увидели это на экране. Женщинам, представляющим это, становится жаль себя, и Марина думает: «Очнулись! Увидели себя со стороны, в поданном им готовом образе, и очнулись».

Воображаемый мир обитателей лагеря, таким образом, может как нести яркий отпечаток лагерной культуры, так и сохранять самостоятельную ценностную позицию героя. Воображаемое встречается в лагерной прозе нечасто, но оно играет ключевую роль в раскрытии психологии заключённых и лагеря в целом. Оно помогает постичь реальность (как, например, через воображение постигается особый смысл природных явлений в рассказах Шаламова), но в большей степени воображение направлено на постижение самого человека. Многие формы воображаемого помогают человеку преодолеть тяжесть реаль-

²¹ Шаламов В. Сухим пайком // Варлам Шаламов. URL: <https://shalamov.ru/library/2/9.html> (дата обращения 14.06.20).

²² Гаген-Торн Н. Сила Слова // За что? Проза, поэзия, документы. М.: Ключ, 1999. С. 180–185.

ности, как, например, в рассказе Александры Берцинской «Тоська Пепеляева»²³ героиня верит в Царствие Небесное, что помогает ей справиться со смертью ребёнка. Лагерь также полон легенд, шуток, пословиц и много другого, что помогает заключённым скрасить и даже преобразить действительность. Наблюдается классическое противопоставление воображаемого мира миру реальному. Хоть лагерная жизнь и кажется невообразимо однообразной, благодаря этому она становится самым податливым холстом для творчества.

²³ Берцинская А. Тоська Пепеляева // За что? Проза, поэзия, документы. М.: Ключ, 1999. С. 157–167.

Е. А. Шипко

Роль воображения в новелле

Й. фон Эйхендорфа «Осеннее волшебство»

Еще доромантического философа И. Канта волновало понятие воображения («*facultas imaginandi*», «*Einbildungskraft*») как самостоятельной силы. Любимый философ ранних романтиков и последователь Канта Й. Г. Фихте отмечает, что воображение необходимо для синтеза тезиса и антитезиса в новое суждение, а также для синтезирования «Я» и «Не-я». Воображение играет значительную роль в романтической поэтике: с его помощью, считают романтики, поэт способен выйти за пределы своего сознания и попытаться приблизиться к абсолюту. Так, Новалис утверждает, что предосудительна попытка отказать человеку в возможности выйти за пределы собственного рассудка¹. Развивая идеи Фихте, поэт во многом эстетизирует воображение. Ф. В. Й. Шеллинг, еще один представитель романтической философии, считает воображение тем, что зачинает предметы искусства, фантазию же – тем, что эти предметы созерцает и изображает как бы извне. Шеллинг выводит пропорции воображение / разум и фантазия / рассудок, считая первые части этих пропорций продуктивными, а вторые – репродуктивными².

Й. фон Эйхендорф впитывает в себя идеи раннеромантического наследия, однако выступает против идеалистического восприятия мира как продукта воображения. Корни романтического мышления он предлагает искать в сказаниях и легендах, в которых содержится коллективная историческая память и происходит зарождение и укоренение важнейших романтических концептов – воображения, чувствования. Вдохновляясь наследием народного творчества, в 1808–1809 году писатель создает свое первое прозаическое произведение – новеллу «Осеннее волшебство» («*Zauberei im Herbste*»).

Воображение в ранней новелле Эйхендорфа – сила подсознания, которая пробуждает опасные фантазии. Так же, как и Л. Тик или Э. Т. А. Гофман, Эйхендорф показывает эту силу с ее демонической, патологической стороны. В то же время сила воображения в «Осеннем волшебстве» неотъемлемо связана с поэтическим творчеством, «оживление» образов в голове Раймунда происходит именно благодаря этой силе. Воображение – это также медум между поэзией и реальной жизнью, проводник между фикциональным и действительным. То, как Раймунд интерпретирует на свой лад объекты, которые видит и Убальдо, меняет его субъективную реальность и создает новый воображаемый мир. Мир

¹ *Schulz G. Hrg. von. Novalis Werke. München: C. H. Beck. S. 327.*

² *Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1999. С. 88.*

этот отличен от мира остальных героев, однако ведет Раймунда к пропасти, к духовной смерти для этого мира, к потере себя в попытках обрести «Я».

В отличие от Новалиса, Й. фон Эйхендорф расширяет раннеромантический мотив «Traum»: для него центральное значение приобретает грёза, мечта, а не сон. Для Й. фон Эйхендорфа мечта – часть некой новой реальности, которую творит поэт с помощью силы воображения («Einbildungskraft»). Вслед за тиковскими героями герои позднего романтика не видят разницы между мечтаниями и реальностью: так, Эдуард Бертон, обращаясь к Ловеллу, призывал принять мечту за действительность, а Кристиан в «Руненберге» (Runenberg, 1802) не понимал, где заканчивается реальность и начинается грёза, и в итоге осознал, что реальное переплетено с воображаемым и то, что казалось ему сном, теперь стало явью³. Точно так же и Раймунда, находясь во власти силы своего воображения, не отдает себе отчета в том, что реально, а что нет, но в итоге прозревает и осознает горечь реальности.

Наибольший интерес для исследователя представляет соотношение реального и воображаемого в контексте ранней новеллы Й. фон Эйхендорфа как основополагающей для его творчества и во многом являющей собой рефлексивное восприятие раннеромантического наследия. В первую очередь, нас интересует регистр повествования и то, как волшебство воздействует на восприятие происходящего имплицитным читателем. Автор, вводя моноретроспективное повествование, возводит в абсолюте точку зрения Раймунда: меднумами между природой и искусством выступают такие магические атрибуты, как волшебная птица, пруд с купающимися девушками, чудесный сад.

Введение, когда рыцарь Убальдо, затерявшийся на охоте, знакомится с отшельником, является одним из типов реальности, и в данном случае носителем этой реальности выступает имплицитный читатель. Характерно, что вводная часть выделяется из всей структуры новеллы более сухой манерой повествования: автором используется ограниченное количество средств художественной выразительности, предпочтение отдается простым нераспространенным предложениям – действие будто *протоколируется*.

Пример того, как герои Й. фон Эйхендорфа лучше всего познают мир – взгляд с вершины горы на пейзаж внизу⁴. Так смотрят на мир Убальдо и Раймунда, еще не осознавшие того, как страшно может быть заблуждение, которому подвергается человек. Для времени у Й. фон Эйхендорфа действуют те же законы: необходим вневременной пункт, чтобы лучше осознавать одновременно прошлое, настоящее и будущее. Раймунда часто находится именно на горе, и осознает, что течение рек и пение птиц – все зовет его «вниз», что можно рассматривать как потерю ориентира в пространстве и времени: «Siehst du blauer Berge Runde / Ferne überm Walde stehn / Bäche in dem stillen Grunde /

³ Tietck L. Der Runenberg. URL: <http://www.gutenberg.org/files/50480/50480-h/50480-h.htm#part-6> (Abgerufen 02.05.2020).

⁴ Seidlitz O. Versuche über Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. S. 110.

Rauschend nach der Ferne gehn? / Wolken, Bäche, Vögel munter / Alles ziehet mit hinunter»⁵.

Время в новелле неоднородно. Повествование начинается с того момента, когда Убальдо встречает своего бывшего соратника, не зная еще, кто перед ним, в облике отшельника, который находится в заточении, чтобы избежать тяжкий грех. Затем повествование превращается в ретроспективное воспоминание Раймунда о своей жизни, в котором есть несколько других временных пластов. Осознав, что его жизнь – сплошное заблуждение (Täuschung), герой бежит из замка Убальдо и вдруг видит оживший образ того, кого он сбросил со скалы: «Es war leibhaftig Ubaldos Gestalt»⁶. Таким образом, визит к Убальдо не успокаивает душу Раймунда, а лишь способствует осознанию того, что его жизнь – заблуждение; магические события на этом не заканчиваются и, как мы видим, душу Раймунда уже не спасти – он уходит в лес, и больше его никто не видит: «Und im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund den Klängen nach in den Wald hinein und ward niemals mehr wiedergesehen»⁷. Композицию можно назвать кольцевой: герой жил в лесу, будучи отшельником, и в лес же вернулся; мы не знаем, как развивалась дальнейшая его судьба, пришел ли он к своей пещере, чтобы снова жить в заточении и отмаливать грех – или исчез навсегда, гонимый собственным сознанием. Однако становится понятным, что Убальдо дал толчок новому витку волшебства, назвав Раймунда по имени – так герой снова встречается со своим «Я», и встреча эта роковая.

Мифическое находится вне времени, в вечной повторяемости одного и того же. Как видно, Раймунд теряет ощущение времени, когда сталкивается с чудесным: снова и снова слышит он звуки волшебства, постоянно видит волшебную птицу. И чудесное, и повседневное, таким образом, оказываются тесно связанными друг с другом. Однообразное повторение одного и того же связано в новелле с тем чудесным темным царством (das wunderliche dunkle Reich), которое обитает в человеческой душе. Так, Раймунд говорит: «die unsichtbaren Quellen rauschen wehmütig lockend in einem fort und es zieht dich ewig hinunter – hinunter!»⁸, и мы понимаем, что шум воды, столь часто упоминающийся в новелле в разных видах (но воды всегда бурлящей, кипящей), отсылает нас к тому,

⁵ Eichendorff J. von. Die Zauberei im Herbste // Werke. Bd. 3. / J. von Eichendorff. München: Winkler, 1976. S. 516. «Гор вершины голубые / По-над лесом восстают / Речек струи водяные / С тихим плеском вдале бегут / Облака, ручьи и птицы – / Все куда-нибудь стремится» (пер. В. Топорова. См.: Осеннее волшебство: сказки немецких писателей / сост. А. К. Славинская. Л.: Лениздат, 1989. С. 100.

⁶ Ibid. S. 524. Здесь и далее: перевод А. Русаковой: «Смотрел в сад рыцарь, неподвижный, бледный, окровавленный. Это был Убальдо».

⁷ Ibid. S. 525. «...И, погруженный в свои безумные видения, ушел бедный Раймунд за песней в лес, и больше никто его и никогда не видел».

⁸ Ibid. S. 523. «Невидимые источники печальным журчаньем манят вдале, и все это тянет тебя вниз, вниз!»

что скрыто в человеческой душе; в то же время, постоянно повторяясь, он означает как обыкновенное течение времени и обстоятельство, так и вечность.

Время в повествовательной структуре зависит от воображения Раймунда, оно подчиняется этой творческой силе и искажается только в жизни Раймунда. В одном из эпизодов Убальдо говорит ему: «Du hast unbemerkt Monate wie einzelne Tage verlebt»⁹ – значит, для Убальдо течение времени осталось таким же, оно изменилось относительно реальности только для Раймунда.

Важной для поэтики новеллы является дихотомия «день-ночь». Ночь – время, когда колдовские силы активизируются, утро – время Бога. Ночью Раймунд «пытается усердно молиться», но его сознание уводит его к земле от Бога: «Gott! Inbrünstig möcht ich beten / Doch der Erde Bilder treten / Immer zwischen dich und mich»¹⁰. Впервые во время этой молитвы Раймунд произносит слово «Я» – это его первое столкновение со своим естеством в новелле, о котором мы знаем. Именно в лучах закатного солнца Раймунд впервые видит волшебницу, об этом напоминает и сравнение Берты с заходящим солнцем: «Es war eine hohe, schöne Gestalt in verblühender Jugend, still und mild wie die untergehende Sonne»¹¹. Во время праздника в честь друга, уходящего в поход, солнце стоит высоко: «Die Herbstsonne stieg lieblich wärmend über die farbigen Nebel, welche die Täler um mein Schloß bedeckten»¹². Показательно, что девушка, которой Раймунд помог взобраться на лошадь, уезжает именно утром: «Nur erst, als sie des Morgens fortziehen wollte...»¹³. Сумерки ступают, когда Раймунд начинает рассказывать свою историю: «Es war schon Abend geworden, als sie auf der Burg anlangten»¹⁴.

Образ колдуньи, безусловно, архетипичен и отсылает, прежде всего, к излюбленному Й. фон Эйхендорфом мотиву Венеры¹⁵. Й. фон Эйхендорф поэтизирует мизогинный миф о демонической женщине, которая является живым воплощением витальности и эротизма – но в какой-то момент застывает, как каменное изваяние. В будущем этот мотив будет переработан в «Мраморной статуе» («Das Marmorbild», 1819).

⁹ Ibid. S. 524. «Ты прожил месяцы, как дни».

¹⁰ Ibid. S. 513. «Боже! – Я зываю страстно, / Но, туманно и неясно / Меж тобой и мной встает / Образ мира, образ чащи».

¹¹ Ibid. S. 514. «Это была высокая прекрасная женщина на исходе отцветающей юности, ласковая и нежная, как закатное солнце, исчезающая красота которой еще возрождалась в прелестных детях».

¹² Ibid. S. 514. «Осеннее солнце сияло и согревало цветные туманы, скрывающие долины вокруг моего замка».

¹³ Ibid. S. 515. «Утром, когда она уезжала...»

¹⁴ Ibid. S.513. «Был уже вечер, когда они подошли к замку».

¹⁵ См., например: Woesler Winfried. «Eichendorff und die antike Mythologie». Eichendorffs Modernität. Akten des internat., interdisziplin. Eichendorff-Symposions, 1988. S. 203–221.

Образ осенней девушки, олицетворяющий мотив колдовства и сбивания героя с правильного пути – символ греха для христианина. Что характерно, колдунья пытается воздействовать не только на Раймунда, подвергая опасности всех героев, однако только он позволяет околдовать и увести себя в этот языческий мир. То, что Раймунд осознаёт свою жизнь как заблуждение и исчезает в лесу, позволяет провести параллель с сыном Венеры Купидоном – скоростью, с которой герой уходит в лес, сравнивается со стрелой: «und flog pfeilschnell aus dem Schlosse in die Nacht und den Wald hinaus»¹⁶.

Волшебница, поющая песни, и влюбляющая в себя, как в музу, поэта-Раймунда, олицетворяет «неправильное», «ложное» искусство, которое уводит поэта от его истинного предназначения – быть с Богом. Так, праведный рыцарь Убальдо объясняет Раймунду, что все его любовные переживания – «пустые фантазии» («...und alles, was du da erzähltest, ist eitel Phantasie»¹⁷) и что он длительное время находился под влиянием «злого колдовства» («Ein böser Zauber, jeden Herbst neu erwachend und dann wieder samt dir versinkend, mein armer Raimund, hielt dich viele Jahre lang mit lügenhaften Spielen umstrickt»¹⁸).

Волшебница является продуктом творческого воображения Раймунда и, подвергая сомнению сам факт ее наличия, называя ее «пустой фантазией» (не отрицая при этом, что в ближайших лесах живет волшебство, как Убальдо отмечает в начале рассказа Раймунда), Убальдо критикует подход Раймунда к творчеству. Й. фон Эйхендорф считает, что фантазия и выдумка в творчестве неотделимы от чувства понимания, рациональной составляющей¹⁹, субъективное и объективное как бы сосуществуют, искусство есть идеальное совмещение взгляда и оценочных суждений извне и точки зрения самого творца²⁰. Таким образом, искусство, построенное только на субъективном, изначально не является идеальным.

С помощью образа волшебницы автором воплощается излюбленный в литературе романтизма того времени мотив двойничества, получивший свое развитие после Э. Т. А. Гофмана. Двойничество – явление, призванное обнажить противоречивость человеческой природы, ее многослойность и комплексность. Волшебница, воплощение язычества, во многом противопоставлена Берте, чей образ – вместилище христианских черт. Несмотря на это, они – две стороны одного и того же: так, образ волшебницы, появляющейся с закатным солнцем, находит отражение в образе Берты, красота которой также сравнива-

¹⁶ Ibid. S. 524.

¹⁷ Ibid. S. 524. «Все, что ты рассказал, лишь пустая фантазия».

¹⁸ Ibid. S. 524. «Злое колдовство, пробуждаясь каждой осенью и вновь исчезая, мой бедный Раймунд, держит тебя в плену лживых выдумок долгие годы».

¹⁹ Eberhardt O. *Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 161.

²⁰ Emrich W. *Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff // Eichendorff Almanach / Hg. von Karl Schodrok*. Würzburg, 1959. S. 11–17.

ется с закатом («still und mild wie die untergehende Sonne»). Грань между ними так тонка, что читателю сложно понять, где заканчивается реальность и начинается вымысел, заканчивается повседневное и начинается магическое.

Проблемным остается определение границ между воображаемым и реальным в новелле «Осеннее волшебство». Тем не менее, как мы видим по рассмотренному ранее материалу, существуют определенные маркеры перехода в модус воображаемого. Так, наступление вечера и закат солнца дают волшебству новый виток силы, как и циклическая смена сезонов. Проводником в мир фантазии является птица с чудесным опереньем, повлекшая за собой Раймунда. Субъективность ощущения времени Раймундом разводит границы между воображаемым и реальным. Однако, главный атрибут волшебства, которые слышат все герои повествования – чудесные звуки, раздающиеся из охотничьего рога, – говорит о действительной зыбкости границ между реальным и воображаемым: эти два мира переплетаются друг с другом, мир фантазии увлекает за собой только поэта, чуткого к искусству, но пробуждение от сладких грез влечет за собой боль отрезвления. Таким образом, мы не можем говорить о том, что фантазмы, с которыми сталкивается Раймунд, существуют только в его воображении – тем не менее, становится очевидным, что они являются продуктом его поэтического творчества, и без воображения не смогли бы быть воплощенными в действительности.

Я. В. Ямина
Кто всё это придумал:
конструирование воображаемого в романе
Джона Апдайка «Кентавр»

Роман американского писателя Джона Апдайка «Кентавр», написанный в 1963 году, невероятно синтетичен, он совмещает в себе сразу несколько пространственно-временных планов повествования. Мы можем наблюдать и реальные параллели с историей Америки, и художественное жизнеописание Питера Колдуэлла и его отца, и мифологические отсылки, особенно важные для понимания романа. Из-за такой многоплановости повествования, соединения действительного и фантастического, читателю непросто разобраться в ходе событий и выявить сюжетные ветви. Поэтому прояснение взаимодействия реального и воображаемого в структуре иллюзорного пространства произведения и является основной целью нашего исследования.

Обратимся непосредственно к сюжету романа: действие одновременно происходит в США 40-х годов XX века и в Древней Греции времен храбрых героев, титанов и Богов. Повествование охватывает несколько дней из жизни учителя биологии в олинджерской школе Джорджа Колдуэлла, непрерывно проживающего свой персональный саспенс (suspense): герой на протяжении романа находится в постоянном напряжении, ожидании чего-то жуткого. Ему кажется, что он серьезно болен, что все его ученики настроены против него, а директор школы Зиммерман жаждет поскорее избавиться от бесполезного учителя, хотя читатель понимает, что это совсем не так. В мифологическом пространстве Олинджер предстает Олимпом, а Джордж Колдуэлл перевоплощается в кентавра Хирона, директор Зиммерман – в Зевса, а сын Джорджа Питер – в Прометея. Дж. Апдайк писал: «Меня потряс образ кентавра Хирона, жертвующего, подобно Христу, собой и своим бессмертием ради человечества. Мне захотелось пересказать, заново прочитать эту легенду»¹.

Категории воображаемого и реального особенно ярко прослеживаются при сопоставлении образов Джорджа и его сына. Разноликий Колдуэлл-старший борется со своей психосоматической болезнью: Джордж уверен, что у него рак, на самом же деле причина недомогания кроется в чрезвычайно импульсивном характере героя. Сын же его страдает от абсолютно действительного недуга – прогрессирующего псориаза, и строит вполне реальные планы: хочет стать художником и уехать в большой город. Мечты Питера сбываются: он живет вдали от Олинджера, в квартире, украшенной его собственными кар-

1 См.: Мендель Б. Р. Всемирная литература: XX век: имена и книги вне пространства и времени. М.: Директ-Медиа, 2014.

тинами, однако ностальгия заставляет героя снова и снова возвращаться к событиям своего юношества, прокручивать в памяти любимые и тяжелые воспоминания, с каждым разом всё более искажая их в своём воображении.

Известный литературовед А. С. Мулярчик, кроме реального и мифологического, выделяет также еще один план, в котором существуют персонажи: «призрак нищеты – вот, пожалуй, наиболее зримая реальность микрокосма, в котором обитают герои книги, гораздо настойчивее вторгающаяся в него, нежели зыбкие аллюзии мифологического плана. Беспокойным, лихорадочным ощущением, подобным тому, что возникает иногда от слишком яркого света безоблачного зимнего утра, пронизано большинство сцен “Кентавра”»².

Что касается структуры романа, то стоит отметить, что смена топосов в тексте непредсказуема: коридоры школы, трансформирующиеся в тенистые леса, урок биологии у полумифологических героев, сменившийся сценой пробуждения Питера в самом реальном месте повествования – в его доме. Само конструирование произведения непредвиденно и стихийно, что указывает на процесс погружения Питера Колдуэлла в воспоминания, а не на результат продуманного сценария жизни персонажа.

Перейдем к конкретным примерам сюжетных и внесюжетных элементов, подтверждающих идею того, что происходящие в романе события – результат игры воспоминаний и воображения главного героя. В первую очередь, обратим внимание на мифологизированное описание Питером реальных для него людей: отца он видит Хироном, жертвующим собой ради учеников и семьи, себя же герой нередко отождествляет с Прометеем, а свой псориаз на животе – с ранами от клюющих плоть птиц. Такое мифологическое двойничество указывает на два параллельных процесса работы героя с воспоминаниями: сознательного (обдумывание реальных происшествий из жизни героя) и подсознательного (метафорическое переосмысление событий с использованием мифологических образов). Также интересно частотное обращение в тексте к одной и той же детали, например, к ненавистной для Колдуэлла-младшего нелепой синей шапке Джорджа, которую, словно шутовской колпак, Питер почти не снимает с головы отца. Обратим внимание на «отступления от отступлений»: в потоке сознания каждое воспоминание рождает новое, так, мысленно возвращаясь в дом доктора Ашлатона, Питер невольно обращается к событиям еще более далеким – первому знакомству с врачом, когда сам главный герой был совсем мал. Наблюдая за разговором отца с Дейфендорфом о будущем ученика, реальный Питер заглядывает в прошлое и открывает читателю дальнейшую судьбу мальчика, рассуждает о его выборе профессии учителя, о продолжении дела Джорджа. Особо интересна для анализа глава-некролог, неожиданно появляющаяся в структуре романа и описывающая жизнь Джорджа Колдуэлла.

2 См.: *Мулярчик А.С.* Современный реалистический роман США: 1945– 1980: учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 1988.

Можно предположить, что Питер переносится в памяти от более раннего воспоминания: сломанный автомобиль, непредвиденная ночевка в городе и мысль о возможной скорой смерти отца; к самому позднему: реальный уход из жизни Джорджа Колдуэлла, еще не произошедший в пространстве романа. Возможно, именно поэтому в композиции произведения появляется некролог, а последняя глава завершается смертью двойника Джорджа – кентавра Хирона. Такое внесюжетное выбивание подтверждает идею особого конструирования воображаемого мира героя, где реальность и фантазия тесно взаимодействуют.

Проанализировав, таким образом, рассмотренные выше особенности поэтики произведения, можно прийти к выводу о том, что воображаемое в романе Дж. Апдайка «Кентавр» тесно взаимодействует с действительным, и воплощается в многоплановости текста: в синтезе мифологического, исторического и художественного планов повествования. Важно отметить, что структура произведения конструируется сознанием Питера Колдуэлла, а не волей «всемогущего автора». Его история – это воспоминания и фантазии, игра с собственной памятью.

А. А. Смирнова

Столкновение мира автора, героя и читателя в романе М. Каннингема «Часы»

Как может пересекаться воображаемый мир автора произведения с воображаемым миром героя, если сам герой и его мир описаны автором? Что мы знаем о читателе? Как мы можем решать за него, рассуждать о его воображаемом мире? Такие вопросы можно задать себе, прочитав данное заглавие и не зная произведения Майкла Каннингема «Часы».

«Часы» обладают нехарактерным для романа нарративом и необычной фабулой.

Для начала необходимо кратко познакомиться с главными персонажами:

Лора Браун – домохозяйка, которая читает «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф. Решает бросить мужа и сына (Америка, 1949 г.)

Кларисса Воган – по сути является Миссис Дэллоуэй, так ее называет ее старый друг Ричард (Америка, конец двадцатого века)

Миссис Вулф – Вирджиния Вулф во время написания своего романа «Миссис Дэллоуэй» (пригород Лондона, 1923 г.)

Автор, читатель и герой выступают в книге в качестве действующих лиц. Основные затрагиваемые в статье аспекты:

1. Изображение отдельных миров персонажей (автора, героя и читателя). Их пересечение и стирание границ. Столкновение персонажей как в реальном времени (встреча Клариссы и Лоры Браун), так и в воображаемых мирах (потоках сознания главных героев).
2. Интертекстуальность: отражение романа «Миссис Дэллоуэй» в жизни персонажей и его влияние на их будущее. (Клариссы, Лоры, Ричарда).
3. Связь авторов и их многообразие.

Изначально мы видим трех авторов: первый – Вирджиния Вулф, второй – Майкл Каннингем, третий – Ричард Браун. Два автора являются настоящими писателями (В. Вулф и М. Каннингем), один автор изображен на страницах данного романа (Ричард Браун). Также, можно выделить еще одного автора. Им выступает Миссис Вулф как персонаж романа «Часы» и образ реальной Вирджинии в воображении М. Каннингема.

4. Образ автора в воображаемом мире читателя и героя.

Какими глазами персонаж видит своего автора? Ричард Браун пишет книгу, в которой главными действующими лицами выступают Кларисса Воган и Лора Браун. Что происходит после отрывания мира героя от мира автора? Как герой живет без автора? Какими глазами видит читатель (Лора Браун) понравившегося ему автора (Миссис Вулф)?

Таким образом, в своей статье я хочу показать несколько миров автора, читателя и героя, их пересечение и влияние друг на друга. Особое внимание хотелось бы уделить тому факту, что элемент, который связывает трех героинь – это время. В определенные моменты каждая из героинь выступает отстраненным наблюдателем своей жизни. Такой нарративный прием был выделен еще Э. Ауэрбахом в Мимесисе. На первый план выходит описание «внутренних движений», того, что происходит в сознании действующих лиц романа¹.

Так же, как и В. Вулф в романе «На маяк», М. Каннингем применяет особую временную форму. «Краткость отрезка внешнего действия резко контрастирует с богатством и разнообразием происходящих в сознании событий». «Внешние события утрачивают какое-либо преимущество по сравнению с «содержаниями сознания» и служат лишь толчком, высвобождающим внутренние процессы, истолкованием их»².

В «Часах» так описан эскапизм героинь. Каждая в своем побеге от реальности оказывается связанной с двумя другими героинями (на более высоком, метафизическом уровне).

Слепое стремление к идеалу оказывается еще одной связью между героинями. Кларисса Воган намерилась провести идеальный прием. Миссис Вулф стремится написать идеальную книгу, но крайне боится критики. Бессмысленная жизнь Лоры Браун проявляется в ее навязчивом желании испечь красивый, вкусный и идеальный во всех смыслах торт.

Читатель воспринимает текст с помощью сознания персонажей, через внутренний монолог каждой из трех героинь, а не через оценки и суждения повествователя. Схожие приемы нарратива описывает Э. Ауэрбах в «Мимесисе», глава XX («Жоричневый чулок»). Так, согласно Э. Ауэрбаху, В. Вулф в романе «На маяк» передает сюжет через сознание своих персонажей. («Никакой позиции вне романа, с которой писатель следил бы за своими героями и событиями романа, не существует, не существует и действительности, отличной от того, что содержится в сознании персонажей романа»)³.

Давайте рассмотрим связь реальных и воображаемых миров героев более детально.

Можно выделить как минимум две связи автор ↔ читатель:

1. Вирджиния Вулф ↔ Лора Браун
2. Ричард Браун ↔ Кларисса Дэллоуэй

¹ *Ауэрбах Э* Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе: пер. с нем. М.: Прогресс, 1976. С. 528.

² Там же. С. 530.

³ Там же. С. 527.

Вирджиния Вулф ↔ Лора Браун

Читая «Миссис Дэллоуэй», Лора ассоциирует главную героиню романа то с самой писательницей, то с собой. Ее рутинный день, не богатый на события, оказывается ярче благодаря воспоминаниям о прочтении романа. «Она – аристократка, живущая в Лондоне, бледная, очаровательная, слегка фальшивая; она – Вирджиния Вулф; и в то же время она – растерянная и неопределенная женщина...»⁴.

Погружаясь в свой воображаемый мир благодаря книге и уже практически причисляя себя к ее герою, Лора представляет собой эмпирического читателя, а не образцового, согласно концепции Умберто Эко⁵.

Однако таким образом проявляется связь воображаемого мира Лоры с автором.

Лора может подробно представить себе момент самоубийства Вирджинии. Она рисует картину в своем воображении, а сама: «сбравшись с духом, как если бы она готовилась нырнуть в ледяную воду, Лора захлопывает и кладет книгу на ночной столик. Разве она не любит сына и мужа? Конечно любит. Сейчас она встанет и будет веселой»⁶.

Вместе с Вирджинией Лора ныряет в другую реальность. Вирджиния отходит в иной мир. Лора готовится играть роль матери и жены. Вирджиния не сможет вынырнуть, Лора, в своей обыденной жизни тоже не может этого сделать. Она освобождается лишь, когда уезжает, убегает ото всех, чтобы почитать роман В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» в отеле.

Ричард Браун ↔ Кларисса Дэллоуэй

В «Часах» Ричард Браун предстает перед нами как поэт и творец. Он создает главный роман своей жизни, за который ему вручают награду. Примечательно, что в романе не отображена рефлексия Ричарда. Его характеристику мы составляем исходя из его диалогов с Клариссой и ее мыслей.

Как автор, Ричард создает в своем воображаемом мире новый образ Клариссы Дэллоуэй еще в молодости и проецирует данный образ на Клариссу Воган, которой приходится жить с прозвищем «Миссис Дэллоуэй» последние двадцать лет.

Второй раз Ричард создает образ Клариссы в своем романе. Главную героиню он наделяет чертами Лоры Браун и Клариссы Воган. Героиня его романа кончает жизнь самоубийством.

Таким образом, Ричард Браун убивает своего героя дважды:

– первый раз в своем романе;

⁴ Кэнингем М. Часы: роман / пер. с англ. Д. Веденяпина. Москва: АСТ: CORPUS, 2019. С. 212.

⁵ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб: Симпозиум, 2002. С. 288.

⁶ Кэнингем М. Указ.соч. С. 51.

– и еще одно убийство Клариссы как героини требует дополнительного пояснения. Ричард придумал Клариссу Дэллоуэй («<Ричард> настоял на миссис Дэллоуэй как на единственно приемлемом варианте. Дело было не только в совпадении имен, достаточно знаменательном самом по себе, но – что еще важнее – в предощущении сходной судьбы. <...> Ей предназначено чаровать и процветать. Из чего с неотвратимостью следовало, что она есть и будет миссис Дэллоуэй»⁷. После его смерти Кларисса Воган перестает быть миссис Дэллоуэй, так как больше некому так называть ее. Никто и не сможет намекать на ее схожесть с героиней романа. («А вот и она сама, Кларисса, уже не миссис Дэллоуэй – не осталось никого, кто бы мог ее теперь так назвать»)⁸.

Итак, у нас не одна Кларисса, а три:

№ 2 (Кларисса Воган)

№1 (сама Кларисса Дэллоуэй из романа В. Вулф)

№3 (Кларисса в книге Ричарда)

Такая многоступенчатость проявления героя.

Наряду с многообразием героев, в данной книге можно также выделить многообразие авторов.

Итак, авторы в романе М. Каннингема «Часы»:

1. Майкл Каннингем, автор данного романа;
2. Вирджиния Вулф, автор «Миссис Дэллоуэй», основа и главная идея романа М. Каннингема;
3. Ричард Браун (Воображаемый автор. Автор в описании М. Каннингема)
4. Отдельно необходимо выделить Миссис Вулф (это воображаемый автор в мире М. Каннингема). Хоть Вирджиния Вулф и является настоящим автором романа «Миссис Дэллоуэй», в книге «Часы» она представлена как герой его книги. Герой, исполняющий роль автора. Чтобы не запутаться с авторами, давайте рассмотрим пример.

⁷ Там же. С. 19

⁸ Там же. С. 250.



Рис.1 «Схема поцелуя Клариссы»

На данной схеме можно увидеть рассуждения Вирджинии Вулф о том, каким должен быть поцелуй Клариссы Дэллоуэй. Однако, так как данные рассуждения представлены в рамках романа, можно сделать вывод о том, что все это является лишь частью воображаемого мира автора (М. Каннинггема). Достоверно неизвестно, как Вирджиния Вулф рассуждала и описывала сцену поцелуя Клариссы. Значит, в данной схеме романа «Часы» участвует не настоящая Кларисса. Значит, в данной схеме романа «Часы» участвует не настоящая Кларисса. Значит, в данной схеме романа «Часы» участвует не настоящая Кларисса. Значит, в данной схеме романа «Часы» участвует не настоящая Кларисса.

Таким образом, мы переходим к важному аспекту книги – интертекстуальности. (Согласно «Словарю актуальных терминов и понятий», расширенная трактовка феномена интертекстуальности позволяет считать интертекстом любой текст, содержащий цитаты, аллюзии к другим текстам и реминисценции из них)⁹.

Приемы интертекстуальности особенно ярко выражены в следующих фрагментах:

- 1) Поцелуй. Возвращаясь к теме поцелуя, необходимо подчеркнуть, что поцелуй, повлиявший в дальнейшем на всю жизнь, ярко выражен в описании всех трех героинь, и, конечно же, самой Клариссы Дэллоуэй. Начало это необычной темы положила сама Вирджиния Вулф, описав день Клариссы Дэллоуэй. Вся жизнь Клариссы явилась не столь значимым для нее событием, по сравнению с одним единственным поцелуем с Салли Сетон. Поцелуй служит решающим символом и для остальных героинь романа «Часы». Для Миссис Вулф – это дерзкий, непристойный поцелуй с ее сестрой Ванессой.

⁹ См.: Миловидов В. А. Интертекстуальность // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 80.

Лора Браун, подавшись порыву, целует свою подругу. Этот невинный поцелуй служит ей опорой на весь день. Кларисса Воган целуется с Ричардом. Как и миссис Дэллоуэй, этот поцелуй дарит Клариссе надежду на большую любовь.

- 2) Миссис Браун. Фамилия Браун дана Лоре и Ричарду не случайно. У Вирджинии Вулф есть небольшое эссе под заголовком «Mr. Bennet and Mrs. Brown». В данном эссе Вулф лишь наметила основные черты характера Миссис Браун. Оставшуюся историю написал М. Каннингем. Он наделил ее биографией, описал ее возможную жизнь до старости. В. Вулф описывает ее так: «She was one of those clean, threadbare old ladies whose extreme tidiness, everything buttoned, fastened, tied together mended and brushed up – suggests more extreme poverty than rags and dirt. There was something pinched about her – a look of suffering, of apprehension, and, in addition, she was extremely small»¹⁰.
- 3) Черновое название «Миссис Дэллоуэй» было «Часы». М. Каннингем приводит реально существующую цитату В. Вулф как эпиграф к своему роману: «Мне следовало бы много чего рассказать о “Часах” и о моем открытии; о том, как я проделываю лазы вслед за своими персонажами. <...> Согласно моему замыслу, каждый лаз связан с остальными, и в данный момент все они выходят на свет»¹¹. Вирджиния Вулф сама рассказывает нам о том, каким образом должны быть связаны ее персонажи. Главное – не мир художественного произведения, а внутренний мир героя.
- 4) Самоубийство «поэта с печатью гениальности».

В романе «Часы» Миссис Вулф рассуждает о некоем поэте, который, в силу своей гениальности и тонкости душевного строя? не смог вынести ужаса и несправедливости этого мира, поэтому решил покинуть его. В «Миссис Дэллоуэй» данную роль исполняет Септимус Смит. В «Часах» – это Ричард Браун, но не только он. В воображаемом мире М. Каннингема этим поэтом является сама Вирджиния Вулф. Она также направила все свои силы на создание вечного произведения. Также как и Ричард, и Септимус, В. Вулф ставила под сомнение свои заслуги и таланты.

- 5) Отсюда вытекает следующий пункт. Последние слова Ричарда, приведенные в романе и обращенные Клариссе Воган, и есть последние слова Вирджинии Вулф в записке, которую она перед смертью оставила своему мужу, Леонарду: «I don't think two people could have been

¹⁰ Рейнгольд Н. История литературы XX века: английская литература модернизма: история, проблематика. М.: РГГУ, 2017. С. 549.

¹¹ См.: Каннингем М. Указ. соч.

happier than we have been»¹². В романе М. Каннингема в переводе Д. Веренипина данная фраза звучит так: «По-моему, мы с тобой были самыми счастливыми людьми на свете»¹³.

- б) Фамилия «Воган» дана Клариссе не случайно. Оказывается, влюбленность Клариссы в Салли Сетон является моментом автобиографии Вулф. В юности Вирджиния была влюблена в Медж Воган. «At sixteen, she had fallen in love with Madge Vaughan, the twenty-nine-year old wife of her cousin Will. She had idolized and romanticized the other woman, and more than twenty years later put her into “Mrs. Dalloway” as Sally Seton. <...> In 1921, she wrote how Vaughan—who like Sally, had matured into a boring, matronly woman—was once “the woman I adored! I see myself now standing in the night nursery at Hyde Park Gate, washing my hands and saying to myself ‘At this moment she is actually under this roof’»¹⁴. Фамилию Vaughan, в русском переводе Воган, Майкл Каннингем дает своей Клариссе. Своей Миссис Дэллоуэй.

Резюмируя, хотелось бы сделать последнюю отсылку к роману «Миссис Дэллоуэй». На прием Клариссы Дэллоуэй «пришла смерть» (известие о самоубийстве Септимуса). Для Клариссы Воган смерть Ричарда такой же шок, как и для Миссис Дэллоуэй. Однако, несмотря на весь ужас, Кларисса Воган радуется возможности жить дальше. Для Ричарда Брауна, как и для Клариссы Дэллоуэй, часы порой становятся невыносимыми и бесконечными. Все главные герои «Миссис Дэллоуэй» и «Часов» чувствуют течение времени, счет каждого часа, и для каждого определённый час отдается по-разному, но все они связаны этим течением и подвластны ему.

¹² Virginia Woolf's Handwritten Suicide Note: A Painful and Poignant Farewell (1941). URL: <http://www.openculture.com/2013/08/virginia-woolfs-handwritten-suicide-note.html> (дата обращения 29.05.2020)

¹³ Каннингем М. Указ. соч. С.14

¹⁴ Priest Ann-Marie. Great Writers, Great Loves: The Reinvention of Love in the Twentieth Century. URL:

https://books.google.ru/books?id=8NHdwJf9hz4C&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения 29.05.2020)

Т. А. Соловьева
Роль диалога с «другим»
в «Синдроме Петрушки» Дины Рубиной

Рубину можно назвать искателем сюжетов: общаясь с людьми в путешествиях, она всегда готова превратить случайные слова и события в роман, подчинённый определённой идее, которая возникла в её голове. Так вышло и с «Синдромом Петрушки», который стал материалом моего исследования. В одном из интервью Дина Рубина рассказывает о романе: «Самый мучительный роман – вот этот! Я купила в Праге замечательную марионетку – Шута Каппарека. Его в восьмой главе и изображаю: Петр его сделал»¹. Идея двоящейся реальности получала воплощение в среде кукольного театра.

Цель моего исследования состоит в том, чтобы выяснить: как Д. И. Рубина разграничивает реальность и кукольный мир, с помощью чего создаёт два варианта действительности в тексте. Во многом это зависит от точки зрения, которую она принимает за точку отсчета в момент рассказывания и здесь играет роль то, что в романе существуют параллельно друг другу два сознания.

Рубина называет Петрушку одной из самых трудных личностей, которые она когда-либо писала: он «не хотел со мной иметь никаких дел. Он весь погружен в себя, говорит отрывисто – не краснойбай»², и писательница мучительно искала способ проникнуть в его мысли, чтобы четко отразить суть персонажа. Так и Борис Горелик внутри книги старается распутать клубок Петиново сознания, для чего ему приходится провести целое расследование.

Взгляд Горелика отделяет для нас кукольный мир от действительности, потому что Борис – обычный человек. Он видит со стороны внешние проявления воображаемого мира Пети. Полную непричастность Горелика к кукольному миру доказывает его попытка участия в Петинем представлении с Журавлём и Цаплей. Он искренне не понимает, зачем вообще нужен в постановке и почему он так подвёл друга, когда из-за пропавшего голоса не смог сыграть своей роли. Расстроенный Петя бросает: «Идиот... Спектакль бывает только один раз»³. Для кукольника в постановке всегда важно то, что для других кажется незначительной деталью.

¹ *Альферина С.* Интервью с Д. Рубиной: «Меня трясет, когда я слышу что-то о «женской литературе» // Российская газета. 2010. № 265 (5344). URL: <https://rg.ru/2010/11/24/rubina-poln.html> (дата обращения : 23.05.2020)

² Там же.

³ *Рубина Д.* Синдром Петрушки. М.: Эксмо, 2015. С. 49.

Доктор сам несколько раз подчёркивает, что в отличие от друга, он обычный человек, у которого нет гениального таланта, но в нём нет и той чрезмерности, маниакальной увлечённости, приносящей разлад в жизни Петра и Лизы. Он многое замечает в людях и мире вокруг себя, в то время как Петя, как нам кажется, – ничего не замечает: сосредоточенный на одной теме.

Показателен случай, когда герои сидят троём в кафе, Боря и Лиза обсуждают искусство и гений Моцарта, вдруг, неожиданно и невпопад, Петя припоминает какую-то старушку-кукловода, которая «просто трясла куклу и это было гениально»⁴. Нормальный крутозор обычных людей сталкивается здесь с поглощённым кукольным делом кругозором Пети. Его мастерство вызывает восхищение, однако нетрудно заметить полную слепоту Петра во всём, что не касается его профессии. Горелик актуализирует для нас эту черту характера друга. Мы видим, что реальный мир становится понятен Пете только тогда, когда он воспринимает его через призму своего кукольного ремесла.

Горелик не ставит перед собой цели объяснить мир Петра, ему важно узнать причины болезни Лизы. Но стоило ему начать, как прошлое полилось сплошным потоком, ведь в чужое сознание так просто не проникнешь. Горелик понимает: судьбы Лизы и Кукольника спаяны и невозможно отделить одну от другой, а потому восстанавливает историю одержимости Петра с детских лет до момента начала романа: «...с детства он был замкнут и скрытен – во всём, что не касалось главного: его зачарованности куклами, какой-то обезумелой погружённости, безжалостной – я сказал бы, тиранической – влюбленности в ирреальное пространство кукольного мира»⁵.

Горелик обнаруживает внешние признаки существования параллельной реальности: и поразительные перемены в Петинюм облике, и необъяснимую атмосферу, которую создаёт Петин театр, и мелочи в поведении друга, которые указывают на существование особой связи между ним и куклами. Например, он подсматривает сцену, в которой Петя «прощает» чем-то провинившуюся марионетку, и, несмотря на то, что кукольник пытается придать себе шутиливый вид, Борис понимает, что всё это не шутка.

Доктору всё время, когда он встречается с другом, хочется дать Пете в руки куклу, чтобы увидеть его настоящее лицо, не замкнутое под давлением чуждой для кукольника реальности. Он часто повторяет, что Пётр сильно изменяется как внешне, так и внутренне, если у него есть возможность выйти в пределы мира кукол, и описывает его то как непримечательного мужчину, то как ослепительного красавца, то как неуверенного в себе утрюмца, то как увлечённого оратора – в зависимости от того, в каком мире в этот момент существует сознание Петра.

⁴ Там же. С. 320.

⁵ Там же. С. 39.

Рубина почти поровну разделяет главы между героями, благодаря чему читатель знакомится с обеими точками зрения. Дело в том, что кукольный мир для Петра не существует в том смысле, в каком он существует для Бориса. Для него театр – всё. Писательница создает вертикаль: кукольник – кукла, и Петя – это оба варианта.

С одной стороны, Петр – кукла в руках Создателя, непокорная марионетка, образ которой проходит через весь роман в нескольких вариациях. Он, пусть это и стоило бы ему жизни, хотел бы оборвать нити, все до последней – «золотой», чтобы быть свободным. Для него существование высшей силы непреложно, от неё зависит его судьба.

Борис упрекает Петю в отношении к Лизе как к кукле, в том, что он отобрал у неё свободу живого человека. Петя отвечает, что всё их с Лизой различие в одном: она знает, кто управляет ей, а он, Петя, – находится в неведении: его кукольник – Бог или дьявол? Что ему уготовано? Какую роль он играет на большой сцене под названием мир?

Для него реальность – действительно сцена. В главах от лица Пети можно заметить, что события своей жизни, людей, города он воспринимает с точки зрения кукольного пространства. «Позже он бесконечно пускал по чёрной искристой ширме закрытых век изображение этого страшного кукольного действия»⁶, – сказано об одной из самых страшных картин Петиной жизни – смерти матери Лизы, выбросившейся из окна. Петя просто «окружен» эпитетами и сравнениями, связанными с театром.

«Он танцевал... В забытьи, с отрешенным лицом, двигаясь так, будто и сам он – всего лишь *воздух, улотнённый в плоть*, всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить»⁷, – вот, как он себя чувствует, как он выглядит со стороны.

С другой стороны, он кукольник: изготавливает марионеток, управляет ими, даёт им имена и голоса. Наказывает. Прощает. «Тогда он уходил в темноту, покидал их. А на столе, в освещённом круге, оставались два поникших в тишине старика: ожидание конца в безнадежном отсутствии создателя»⁸. Он абсолютный властелин в своей стихии, и больше ему ничего не нужно.

Лиза, которую он самозабвенно любит, страдает от его попыток превратить её в «главную куклу». Петя знает об этом, но ничего с собой поделать не может: он практически создал её, насколько вообще можно «создать» живого человека. Нити его контроля сопровождали её по жизни, однако совершенно послушной его воле она так и не становится, потому что не существует в его пространстве, хотя и чувствует влияние на себя кукольного мира.

Горелник передаёт нам слова Лизы:

⁶ Там же. С. 89.

⁷ Там же. С. 426.

⁸ Там же. С. 48.

«Сначала он сделал из меня куклу, – сказала она мне однажды. – Потом он достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня...»⁹.

Часто в связи с Петей возникает сравнение с трикстером: его способности завораживают и кажутся не результатами долгой работы, а дарами неведомых сил. И, хотя сам Петя говорит, что это всего лишь его руки и интуиция, читателю несложно поверить в то, что это мистика. В романе возникает образ пугающей тени за плечами Пети, которая даёт ему власть обращать мертвое в живое. Можно вспомнить старуху Ханну и такие её слова: «Петька, когда я слохну, приди и просто коснись меня своей животворящей лапой. Я тогда сразу поднимусь»¹⁰.

Борис Горелик одновременно и разрушает, и делает реальным кукольный мир Петра. Его стремление разобраться, как работает Петя, как получается, что кукла оживает в его руках, отчасти разрушает для нас магию выступлений кукольника. Горелик забирается в технические подробности. Например, посмотрев не в первый раз номер с Элис, кукольной копией Лизы, он начинает расспрашивать у Пети, чем же достигается синхронность и плавность движений человека и бездушного подобия его. Благодаря доктору мы узнаём и про колёсики на пяточках, и про ремешок, присоединяющий ногу куклы к Петинной, чтобы движения выглядели естественнее. Тут уже самому Петру приходится останавливать любопытного Бориса, чтобы не разрушить волшебство танца.

Борис не может не применять в описании личности друга кукольных эпитетов, но он же отрицает ту самую трикстерскую сущность кукольника, применяет к нему вполне человеческие нормы морали, не ставит его гениальность выше чем, например, душевное благополучие Лизы. Он пытается понять их обоих и разобраться, кто прав, кто на самом деле безумен. Он не оправдывает бесчеловечные поступки Петра, прямо высказывает ему свою точку зрения: в своём контроле над жизнью Лизы тот перешел все границы.

«Сейчас думаю: не была ли его тяга к выражению себя через куклу преодолением частичного аутизма, способом как-то обратиться к миру?»¹¹ – размышляет Борис, пытаясь всё же подстроить загадку под требования реальности, но не справляется. Для него Петин мир остаётся непонятным, а вот читатель может построить для себя более полную картину, благодаря существованию в тексте глав от лица Петра.

Диалогичность повествования Рубиной создаёт в тексте действительно два мира, которые объясняют друг друга, взаимодействуют. Благодаря этому читатель понимает характеры героев, а главное – чувствует, что кукольный мир – не только фантазия Петра, у него есть зримый образ и определённое влияние на обычную реальность. В этот мир может проникнуть «другой», если внимательно понаблюдает, хотя жить в нем способен не каждый.

⁹ Там же. С. 211.

¹⁰ Там же. С. 325.

¹¹ Там же. С. 39.



ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР
И ДЕТСКИЙ ВЗГЛЯД

Е. Ю. Леонова Два мира капитана Врунгеля

Повесть А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля» всегда считалась «русским аналогом» приключений барона Мюнхгаузена. Оба героя рассказывают откровенно невероятные истории, якобы случившиеся в их жизни, однако никто из них не признает, что хотя бы часть таких историй выдумана. Какие же признаки вымышленного мира имеют истории капитана Врунгеля? Почему их нельзя назвать просто фантастикой?

В работе К. Сенне «Приключения капитана Врунгеля»: история свободного плавания» исследованы истоки повести А. Некрасова, «внесоветский» хронотоп, названо главное оружие «обоих мюнхгаузенов» – сила воображения, проанализированы образы главных героев, их мотивировки («празднословить»¹). Однако воображенный мир и реальный оказываются не отделены друг от друга. В настоящей статье будут поставлены задачи по установлению таких границ, определению способов, благодаря которым создается воображаемый мир в повести. Для работы с понятием «воображаемый мир героя» мы обратились к работе О. Дрейфельд, в которой природа этого понятия определяется как «мир в мире», как «особый модус жизненной активности персонажа, представляющей собой сознательное или бессознательное образотворчество»².

«Мир в мире» предполагает наличие границ. Действительно, мир Врунгеля четко ограничен. Это сделано с помощью нескольких приемов. Во-первых, это разные точки зрения. Капитан Врунгель рассказывает о своих приключениях своему студенту, который навещает его дома. Повесть начинается и заканчивается одним рассказчиком (студент), но рассказ о путешествии ведется от лица Врунгеля, единственного носителя точки зрения внутри воспоминаний. Рассказчики не дополняют, а сменяют друг друга, несмотря на то, что это якобы пересказанные студентом истории. Роль рассказа студента – обрамляющая. Проводится четкая граница между историей Врунгеля и историей о Врунгеле. Он остается хозяином своих историй, а благодаря студенту его приключения воспринимаются отдельно от того мира, в котором их рассказывают.

Во-вторых, как рассказчик и участник описанных им событий и как герой повести Врунгель, кажется воплощением разных людей. Так, в начале повести рассказчик замечает, что внешностью Христофор Бонифатьевич не походил

¹ Сенне К. «Приключения капитана Врунгеля»: история свободного плавания // Детские чтения. 2015. №2 (8). С. 145.

² Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 7. Ч. 1. С. 64.

на бравого моряка: «волосы гладко зачесывал с затылка на лоб, носил пенсне на черном шнурке без оправы, чисто брился, был тучным и низкорослым, голос имел сдержанный и приятный, часто улыбался, потирал ручки, нохал табак и всем своим видом больше походил на отставного аптекаря»³. Однако, навестив капитана дома, студент отметил кардинальные изменения во внешности: «...сидел грозный капитан в полной парадной форме, с золотыми нашивками на рукавах. Он свирепо грыз огромную прокуренную трубку, о пенсне и помину не было, а седые, растрепанные волосы клочьями торчали во все стороны. Даже нос <...> своими движениями выражал решительность и отвагу»⁴. Более того, Врунгель жалуется на то, что болезнь отшибла его память. Принадлежность героя к двум сферам «реального» и «воображаемого», приводит к визуальному его раздвоению, что также разграничивает два созданных мира повести.

Именно такой герой – внезапно нарядившийся в парадную форму больной человек с говорящей фамилией – становится рассказчиком. Нельзя не отметить, что в начале повести капитан не сразу узнает своего студента, жалуясь на то, что болезнь отшибла его память. Болезнь становится одной из внутренних мотивировок рассказываемого, что дает дополнительные основания отнести истории Врунгеля к воображенному.

Благодаря наличию единой точки зрения в рассказе происходит приобщение к точке зрения героя. Кроме того, капитан часто описывает происходящее словами «вижу», «слышу», «понимаю» («Слышу, летит на нас быстроходное судно. Пригляделся, вижу – миноносец на полном ходу...»⁵), причем описывает подробно только то, что происходило с ним, и кратко – что случилось с членами его команды, как бы стараясь убедить адресата. Отсутствие позиции всезнающего автора, с одной стороны, ограничивает и оформляет воображаемый мир, с другой – помещает читателя внутрь мира приключений Врунгеля. Таким образом, приключения Врунгеля – если не плод его фантазий, то ценностное воплощение только его кругозора.

За счет отсутствия всезнающего автора на протяжении всей повести не подтверждается, но и не опровергается вымышленность рассказов. В реальности приключений, как и в капитанском опыте Христофора Бонифатьевича, усомнится рассказчик-студент. Однако мир, описываемый Врунгелем, отнюдь не похож на настоящий. Он также, как и образ его создателя, противоположен реальному. В нем нет фантастических существ или волшебных помощников. Но люди и вещи в течение рассказа действуют вопреки законам реального мира. Причем многие из таких законов и наук, к которым они принадлежат, прямо упоминаются Врунгелем в его размышлениях: астрономия, арифметика, агрономия, алгебра. И все науки действуют совсем не так: капитан заключает,

³ Некрасов А. С. Приключения капитана Врунгеля. Тверь: Омега, 2019. С. 3.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 139.

что время можно определить всего лишь вовремя посмотрев на часы, «нужно не пропустить момента, когда посмотреть»⁶. «Минус на минус дает плюс»⁷, — думает Врунгель и использует не числа и знаки, а корову и волчонка вместо оленя и собаки.

Не один раз капитан и его команда из двух человек нарушает законы физики, используя вместо линзы льдинку, ускоряя судно, ударяя по доньшку бутылки. Законы биологии и экологии оказываются полностью опровергнуты: яхта, сделанная из необработанного дерева, пускает в воде корни, кашалот нагревает воду вокруг себя из-за своей простуды, селедки собираются в табун и путешествуют рядом с капитаном. Абсурдные рассказы капитана дополняет история о лучшем способе охраны кашалотов от вымирания — их истребление, ведь после уничтожения вымирать уже будет некому.

Постоянные отсылки к наукам кажутся неслучайными. Наука как символ достоверного знания утверждает созданный мир, и в то же время противопоставляет его существующему реальному миру. Она создает видимое постоянство, а в сочетании с откровенной фантастикой абсурдность и комичность рассказываемого увеличивается.

Абсурд кажется ключевой категорией в рассказах Врунгеля. Он не только присутствует на протяжении всех рассказов героя, но также связывает различные события между собой. Символичное превращение яхты «Победа» в «Беда» путем потери двух букв происходит в тот момент, когда заросшее кустами плавательное средство команды капитана приводит в порядок. Название еще не раз будет «играть» в сюжете: «Беда-красавица», «Для кого беда, для кого чудесное, так сказать, избавление от гибели»⁸. От пожара команду спасают белки, они же потом становятся причиной конфликта местных жителей и команды корабля. Лом, пытающийся выправить курс корабля во время шторма при помощи сделанного воздушного змея из бумаги, найденной на корабле, улетает, приземляется в чужой стране и попадает в тюрьму за провоз запрещенной литературы. На протяжении всего путешествия Врунгель ведет за собой табун селедок. Они мешают участию в гонках и приходится загонять их в док. По прибытии оказывается, что половина расплылась, но зато другая отъелась, и всему этому предшествует пространное размышление капитана об экономии средств для транспортировки рыбы.

Здесь нельзя не вспомнить ситуации, в которых оказывается другой известный фантазер — барон Мюнхгаузен. По его рассказам, он видел, как у оленя выросло дерево на голове, утка, заглотившая скользкое сало, насаживается на веревку, волк нападает на впряженную лошадь и, проглотив ее наполовину, продолжает бег⁹. Наиболее удивительными оказываются здесь образы. Они

⁶ Там же. С. 56.

⁷ Там же. С. 152.

⁸ Там же. С. 26.

⁹ *Рассе Э.* Приключения барона Мюнхгаузена. М.: Эксмо, 2008.

создаются путем совмещения планов: растительного и животного, полумертвого (в случае с проглоченной частью тела лошади) и живого. Ведущая роль в создании образов отводится гротеску.

В отличие от образов, созданным фантазией Мюнхгаузена, большинство образов, созданных капитаном в своих рассказах, легко представимы и визуальны, даже несмотря на их абсурдность. Абсурд во многих случаях строится лишь на том, что можно увидеть, и связан либо с ограничением зрения или видением не того. Так, в Англии попрошайничать запрещено, говорит Врунгель, а во фраке – пожалуйста. Драка с англичанином становится невозможна из-за роста: капитан низкий, может бить только ниже пояса, а англичанин «лупит воздух», не может достать до Врунгеля. Пингвины принимают картины «Разварной судак под польским соусом» за настоящую рыбу. Команда принимает переодетшегося в Нептуна Капитана за сумасшедшего. Более того, капитаном не раз упоминаются различные приборы, улучшающие видение: очки, бинокли, зеркала. Но не всегда они используются по назначению – в морском деле. Бинокль приближает палубу при прыжке, и матрос Фукс уже не боясь прыгает с высоты.

Точка зрения становится главным «инструментом» в нарушении логических связей и, как следствие, изображении абсурдного. Так, это может быть точка зрения не только человека, но и пингвина. Каждый раз она может быть четко определена. Особенность повести в том, что события в ней представлены многообразным персонажей и точек зрения.

Изображенный в повести мир выглядит и работает иначе. Отличается ли он с точки зрения пространственно-временной организации текста? Как уже было сказано, мир путешествий отделен от мира реального образом рассказчика. Врунгель подает свои истории как воспоминания и не оценивает рассказанное как нечто необычное. Вымышленный мир имеет свои границы: рассказы начинаются с появления яхты для кругосветного путешествия, ее названия, и заканчиваются ее полным крушением. По словам капитана, команде удалось совершить кругосветное путешествие, что также «замыкает» историю. Нельзя не отметить, что в противоположность насыщенному приключениями миру воспоминаний капитана, где он со своей командой посещает различные страны, борется со штормом, пожаром и разными животными, вне рассказа герои ограничены стенами комнаты капитана, где хоть и создан морской интерьер, не происходит ничего, кроме события рассказывания.

Несмотря на различие точек зрения, символическое раздвоение и болезнь капитана, жанр воспоминаний не дает распасться двум изображенным мирам. Несколько раз в течение своего рассказа Врунгель обращается к студенту, желая обратить его внимание на какой-либо эпизод, убедить в рассказываемом. Однако главным связующим элементом в повести оказывается мотивировка к рассказыванию. Ведь Врунгель начинает свой рассказ как ответ студенту, сомневающемуся в реальном опыте капитана. Врунгель хочет рассказать и о почетном, перенести опыт вымышленного приключения в мир настоящий.

Таким образом, внешнее перевоплощение можно считать первым шагом к объединению двух таких миров. Поэтому можно говорить о том, что существование реального мира выполняет не просто обрамляющую функцию, но и является обязательным условием создания и существования мира капитана Врунгеля.

Таким образом, воспоминания капитана Врунгеля представляют собой категорию мира в мире не только за счет отнесенности в прошлое и отделенному вовне образу я. Наличие четких границ, единая точка зрения и контрастное различие в содержании, построенный на абсурде мир капитана внутри гармоничен: история завершена с окончанием плавания. Все существующее в нем реально, но воспринимается и работает по другим законам. Утверждаемая воображающим позиция по отношению к этому миру ставит его не на границе времени, а относит в область нереального, воображенного. Этот мир просто представить, несмотря на абсурдность: использованные образы животных, жителей разных стран и природных явлений сами по себе обыкновенны. Два мира противопоставлены друг другу, но связаны воспоминанием и педагогическим стремлением рассказчика, который оправдывает свою фамилию Врунгель.

В. В. Сурков

Воображаемый мир героя

в романе Дж. М. Кутзее «Детство Иисуса»

В романе южноафриканского писателя, нобелевского лауреата Дж. М. Кутзее «Детство Иисуса» воображаемый мир возникает в сознании главного героя, мальчика Давида. Значительное место в сюжете романа, а также в формировании в нём воображаемого мира, занимает обращение автора к традиции робинзонады. Понятие «робинзоада» охватывает произведения мировой литературы, базовой характеристикой которых является «апология существования личности вне общества»¹. Основой сюжета становится попадание героя на необитаемый остров или иную отграниченную территорию, схожую с островом. Таковым предстаёт и сюжет главного текста в рамках данной традиции – романа Д. Дефо «Робинзон Крузо». Созданный в эпоху Просвещения, этот роман становится «канон», в диалоге с которым строится большинство робинзоад Нового и Новейшего времени. Свои версии сюжета о Робинзоне создавали М. Турнье, У. Эко. Существуют также коллективные робинзоады, примерами которых являются роман «Таинственный остров» Ж. Верна и так называемая «анти-робинзоада» У. Голдинга «Повелитель мух».

Интерес к «Робинзону Крузо» характерен и для Дж. М. Кутзее. Именно Робинзону писатель посвятил свою нобелевскую речь. В контексте восприятия робинзоады развивается действие одного из ранних произведений Дж. М. Кутзее, романа «Мистер Фо». В нём реализуются взаимодействия с несколькими классическими текстами, основой для которых служит роман Д. Дефо. Для писателя Робинзон является воплощением человеческой свободы. В статье «Жизнь и время Джона К.» М. Ю. Эдельштейн формулирует понятие свободы в трактовке Дж. М. Кутзее как «последовательное отсечение всех желаний, стремлений, привязанностей, отрешение как от абстрактных идей, так и от потребностей тела»². Роман «Детство Иисуса», который содержит в себе признаки коллективной робинзоады, южноафриканский автор наделяет свойствами притчи. Кроме того, текст усложняется введением в сюжет воображаемого мира героя.

Исследованиями воображения занимался русский философ Я. Э. Голосовкер. В своей работе «Имагинативный абсолют» он, вслед за Л. А. Фейербахом, отождествляет понятие воображаемого мира с понятием интеллигибельного мира, однако, в отличие от немецкого философа, отказы-

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 881.

² Эдельштейн М. Ю. Жизнь и время Джона К. // Новый мир. 2004. № 5. С. 137.

вается воспринимать интеллигибельное как абстрактное: «Интеллигибельный мир – мир идей. Идея создаёт воображение, равно как и весь интеллигибельный мир. Этот интеллигибельный мир есть особый имажинативный мир, мир смыслов, мир философии-как-искусства, а не мир отвлечений от действительности, мир пустых абстракций»³.

В романе «Детство Иисуса» внутренний мир главного героя, мальчика Давида, представляет собой именно такой «мир философии-как-искусства». Однако точкой возникновения «мира символов» становится объективный мир, поэтому необходимо определить его пространственно-временные границы. Именно в хронотопе романа «Детство Иисуса», прежде всего, обнаруживается связь произведения с традицией робинзоны. Действие разворачивается в Новилле – городе, в который мужчина Симон и мальчик Давид, по неизвестной причине разлучившийся с родителями, прибывают с целью начать новую жизнь. Предварительно они останавливались в пункте под названием Бельстар, о чём становится известно через диалоги. В Бельстаре герои изучали испанский язык, поскольку в Новилле существует идея единого языка для всего населения. Пространство города задаёт ряд правил, «предлагаемых обстоятельств», в рамках которых прибывшие вынуждены организовать своё существование, и требование единого языка является одним из них. Так же, как Робинзон Крузо, возможности которого были ограничены ресурсами и пространственными пределами острова, герои романа Кутзее помещаются в границы Новиллы. Большинство установлений связано с особенностями цивилизованной жизни (все прибывшие должны найти себе место для ночлега; чтобы прокормить себя, необходимо ходить на работу; по достижении определённого возраста ребёнок отдаёт в школу). Но одно из основных правил, заданных пространством Новиллы, менее стандартно, и именно оно обозначает границу времени в сюжете романа: герои вынуждены забыть все события и связи (в том числе родственные), которые существовали до того, как они оказались в Новилле. Точка отсчёта начинается с момента прибытия.

Итак, герои романа ставятся в положение пространственной и временной изоляции, что характерно для робинзоны. Новилла становится для героев своеобразным «островом», что уже располагает к формированию собственного мира. Будучи ребёнком, главный герой романа выстраивает в воображении тот мир, который хочет видеть. Несмотря на то, что мальчик Давид живёт в Новилле вместе с опекунами, а также общается с другими детьми и учителями, он вместе с тем остаётся один на один с неисследованной реальностью. В ситуации «коллективной робинзоны» герой остаётся одиноким «робинзоном». Его мировоззрение определяется поиском ответов на вопросы и, не находя их, подменяет объективные трактовки явлений субъективными.

³ *Голосовкер Я. Э.* Имажинативный абсолют. М.: Академический Проект, 2012. С. 81.

Автор не наделяет изображаемый в романе объективный мир фантастическими чертами, но, поскольку прошлое в окружающем персонажей внешнем мире не существует, многое остаётся необъяснимым. Во внутреннем мире героя формируются прошлое и настоящее, порождающие его индивидуальное сознание. В тексте романа воображаемый мир персонажа реализуется через его реплики, в которых транслируется особый, непривычный взгляд на мироустройство. Подвергаются изменению общепринятые представления о рождении и смерти: Давид стремится вернуть к жизни уже погибшего рабочего, хочет отправить умершего коня Эль-Рея с простреленной головой на лошадиную ферму для лечения. Давид пересказывает Симону притчу о трёх братьях, которую услышал от своей «новой матери» Инес. После мальчик заявляет, что сам намерен стать младшим братом будущим детям Инес, несмотря на реалистические возражения Симона: «...даже если она хочет завести ещё сыновей, ты всё равно будешь её первый сын, а не второй и не третий»⁴. Давид убеждённо отвечает: «я могу вернуться к ней в живот и выйти заново»⁵. Трансформации подвергается привычное представление о порядке чисел. Сами числа в сознании героя сопоставляются со звёздами на небе: «Мне кажется, звёзды – числа. Думаю, вон та – 11. <...> А вон та – 30, а вон та – 33333»⁶. Во время беседы Симона и Инес со школьным учителем и с психологом характер Давида определяется двумя антонимичными рядами эпитетов: «смышлённый», «одарённый от природы», «интересный ребёнок», но в то же время «непослушный», «своеправный», «беспокойное поведение». В бытовой, на первый взгляд, сцене пророчки канализационной трубы между Давидом и Симоном возникает спор о характере потока воды, получающий форму философского диалога. Однако вместо того, чтобы поддаться убеждению со стороны Симона, как поддавались убеждению Сократа собеседники философа в классических диалогах Платона, Давид не меняет точку зрения. Он остаётся в собственной «системе координат», где вода «всегда течёт вниз. А иногда наверх»⁷, потому что «небо вдыхает <...> и небо выдыхает»⁸. Образы, создаваемые во внутреннем мире Давида, передаются как символы. Фактически герой занимается мифотворчеством. Давид создаёт свой собственный универсум. Данная «функция» героя объясняет и название романа: в своём индивидуальном мире герой может создавать мир произвольно, и в этом он уподобляется Богу.

Мифотворческие мотивы выполняют здесь ряд функций. Во-первых, именно в воображаемом мире раскрывается характер героя, его развитие. Во-вторых, уход в собственную мифологическую систему раскрывает другую черту мальчика – его стремление к автономности, притом в тексте оно констати-

⁴ Кутзее Дж. М. Детство Иисуса. М.: Э, 2016. С. 168.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 201.

⁷ Там же. С. 148.

⁸ Там же. С. 149.

руется самим героем: «Я хочу читать по своему»⁹ – заявляет Давид, когда Симон призывает его «отказаться от собственных фантазий»¹⁰. Образы-символы становятся ответом ребёнка на чуждые ему реалии, предлагаемые окружением. Противопоставление его мировоззрения принятым в обществе установкам строится как уход от реалистического мира в символический. Способ построения воображаемого мира Давида можно рассматривать как подтверждение теории Я. Э. Голосовкера о символической природе человеческого воображения. Философ объясняет тяготение человеческого воображения к символизму, опираясь на исследования физиологов, считавших систему создания символов реакцией коры головного мозга на раздражители: «Спасаясь от слов-раздражителей, мы убегаем в их символы, т. е. в слова-символы и образы-символы и тем самым удаляемся от действительности, полной раздражителей. Куда удаляемся? – В мир символов, т. е. в воображаемый мир»¹¹.

В эпизоде беседы опекунов Давида со школьным психологом присутствует элемент игры с читательским ожиданием. В начальных словах сеньоры Очоа появляется трактовка поведению мальчика: «у меня есть предположение, что беспокойное поведение Давида <...> происходит от невнятной для ребёнка семейной ситуации, от неопределённости, кто он и откуда взялся»¹². Однако данный эпизод не может быть ключом к воображаемому миру Давида: во-первых, реплика психолога носит субъективный характер. Во-вторых, в решающий момент рассуждения сеньоры Очоа прерываются умолчанием: «я не разгляшу, о чём мы разговариваем. Даже ребёнок имеет право на маленькие тайны»¹³. Но есть в тексте и другие ключи к природе воображаемого мира Давида. В тексте неоднократно повторяется одна деталь: мальчик «сует большой палец в рот»¹⁴. Деталь упоминается и расшифровывается в эпизоде, когда Симон впервые видит Давида после того, как тот был «усыновлён» Инес. Именно после «усыновления» в сознании героя проявляется «мифологичность». Следовательно, указанный эпизод является переходным, и здесь смысл отмеченной детали раскрывается в речи самого повествователя: «Палец во рту означает неуверенность, означает смятенную душу»¹⁵.

Тем не менее, характер и поведение героя определяются средой, и в романе «неуверенность» мальчика подкрепляется его опекунами. Инес и Симон предстают в произведении неспособными привязать Давида к реальности, потому что сами оказались в ситуации «новой жизни» и вынуждены обустроивать её с нуля, подобно Робинзону Крузо. Не выдерживая количества задаваемых

⁹ Там же. С. 188.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Голосовкер Я. Э.* Указ. соч. С. 91.

¹² *Кутзее Дж. М.* Указ. соч. С. 233.

¹³ Там же. С. 235.

¹⁴ Там же. С. 19.

¹⁵ Там же. С. 117.

мальчиком вопросов, Симон в конце концов даёт бессодержательное объяснение всем явлениям: «Потому что так устроен белый свет»¹⁶. «Просто к слову пришлось»¹⁷ – объясняет Инес данное мальчику обещание сделать его «третьим братом». Неоднократно в тексте подчёркивается влияние героини на зарождение своенравности у мальчика. В то же время ни Симон, ни Инес не могут дать Давиду исчерпывающего объяснения всему, поскольку, несмотря на разницу в возрасте, их опыт фактически равен его опыту. Все они, оказавшись в Новилле, были «очищены» от воспоминаний. Таким образом, автор ставит взрослых героев в одни условия с ребёнком.

Итак, Давид помнит лишь время прибытия в Новиллу и пребывания в ней. Мотив потери памяти в ограниченном пространстве становится причиной возникновения воображаемого мира в индивидуальном сознании. Хронотоп острова всегда провоцирует создание нового пространства, в том числе воображаемого. Исследовательница постколониальной литературы О. А. Павлова отмечает этот мотив в более ранних романах Кутзее «В сердце страны» и «Мистер Фо». Герой последнего «рассказывая свои истории, не всегда может отличить правду от вымысла. Проживание в изолированном пространстве <...> приводит героев к состоянию ослабленной памяти»¹⁸. Там, где память о прошлом перестаёт иметь значение, снижается авторитет коллективной памяти и острее возникает необходимость извлекать настоящее из внутреннего мира, из памяти недопытной. Именно ситуация расположения в новом, изолированном пространстве при условии отсутствия памяти становится движущей силой мифотворчества для героя «Детства Инуса». Создание воображаемого мира становится для него строительством индивидуальной цивилизации, по аналогии с рационалистической цивилизацией героя Д. Дефо. Робинзонада становится ключом к пониманию воображаемого мира героя и его функций в романе Кутзее. «Детство Инуса» реализует особую связь с традицией робинзонады, которая трансформируется и получает новые смыслы и мотивы. Прежде всего, это мотив поиска и тема памяти, занимающие значительное место в художественной прозе Кутзее и отражающие проблемы современности. Вводя в произведение элементы мифотворчества, писатель обращается к проблеме индивидуальности, которая связана с кризисом просветительских идей в начале XX в. и до сих пор не была исчерпана. Наконец, именно воображаемый мир героя предпринимает попытки нового представления об устройстве универсума, даёт субъективные ответы на «вечные» философские вопросы, тем самым ещё раз подтверждая невозможность их объективного и рационального решения.

¹⁶ Там же. С. 191.

¹⁷ Там же. С. 215.

¹⁸ Павлова О. А. Категории «История» и «Память» в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро): дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2012. С. 154.

Д. С. Сабитова
Детское воображение как предмет изображения
в произведениях А. Тор «Остров в море»
и М. Фредрикссон «Симон и дубы»

Цель статьи – рассмотреть структуру и специфику воображаемого мира, характерного для детского мировоззрения, а также проанализировать формы детского воображаемого мира, особенности построения и границы воображаемого. В качестве материала исследования будут рассмотрены два произведения шведских авторов, а именно повесть Анники Тор «Остров в море» и роман Марианны Фредрикссон «Симон и дубы». В обоих произведениях повествование вводится от лица ребенка, а, следовательно, художественные миры мы видим его глазами. Место и время действий произведений – Швеция, период Второй мировой войны.

В повести «Остров в море» главными героями являются сёстры – Штеффи и Нелли, родившиеся в семье австрийских евреев. Девочкам приходится бежать в Швецию, спасаясь от преследования нацистами. Переезд в другую страну является тяжелым потрясением для детей. Сёстрам приходится переживать и сталкиваться с такими испытаниями как чужой язык, неродные люди с другим мировоззрением (религией), иной климат, местность и т.д. Кто-то переживает это легко (младшая сестра – Нелли), а кто-то вынужден бороться и тяжело привыкать. В таком случае, воображаемый мир помогает ребенку воссоздать прошлое, а также сконструировать счастливое будущее посредством игры. Далее в статье «игра» будет рассмотрена как двигатель детского воображения.

Еще в самом начале повести, находясь уже в приемной семье, в шведской деревне, Штеффи пытается подбодрить сестру в трудный момент. Она создает воображаемый мир, а именно, рассказывает о курорте, на который они вместе вскоре отправятся: «– Расскажи, какой он, – попросила Нелли. – Там длинные пляжи с мягким песком, – начала Штеффи, – и вдоль аллей растут пальмы. На берегу в пезлонгах под разноцветными зонтами загорают люди. Дети строят замки из песка и играют в воде. Мороженщик продает мороженое»¹. В данном примере интересно то, что сама Штеффи никогда не бывала на море, а воображаемый мир сконструирован на основе рассказа ее лучшей подруги о поездке на курорт в Италию. Такой вид деятельности, по концепции Л. С. Выготского, называется воспроизводящим или репродуктивным, но с

¹ Тор Анника. Остров в море; Пруд белых лилий. [В 2 томах]. Т. 1 / пер. со швед. М. Конобеевой. М.: Самокат, 2019. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

одним лишь замечанием. Нельзя сказать, что ребенок воспроизводит следы от пережитого ею лично. Штеффи конструирует воображаемый мир, образ моря, посредством услышанного и за счет впечатлений другого персонажа.

Попробуем выявить принципиальные отличия воображения ребенка от воображения подростка, опираясь на произведение Анники Тор. Читателю понятно, что Нелли младше Штеффи на несколько лет. На примере их взаимоотношений рассмотрим то, как в повести показана деятельность их творческого воображения. Неоднократно воображаемый мир строится по просьбе младшей сестры рассказать о каком-либо месте, где они, по их собственному мнению, должны быть счастливыми:

«– Расскажи еще, Штеффи, – упрямилась Нелли; – Расскажи об Америке, – попросила Нелли; – Расскажи, какой он, – попросила Нелли» [С. 20]. Несмотря на то, что Штеффи сама никогда не бывала там и не видела этих мест, она, используя внешние, эмоциональные впечатления, а именно рассказы других людей, фотографии, книги, воссоздает миры, способные отвлечь от действительности, помочь уйти от жестокой реальности: «– В Америке, – начала Штеффи, – все совсем не так, как тут... Мы будем жить в доме с множеством комнат и большим садом. Почти как парк, не то, что здесь» [С. 73]. Жизненный опыт Нелли гораздо беднее опыта Штеффи, уйти в мечтательность самостоятельно ей трудно, и поэтому она прибегает к помощи сестры, которая способна это сотворить. Можно сказать, что Штеффи выступает в качестве творца и одновременно проводника в воображаемые миры. Если рассматривать произведение, начиная с названия, то «остров» и есть тот мир счастья и радости во всем «море» жестокости и несправедливости.

Детское воображение как предмет изображения в художественном произведении может быть сконструировано героем (ребенком) по-разному, а, следовательно, и показано читателю в разных формах. Для Нелли формой произведения является рисунок. Сидя за большим столом, девочка рисует с другими детьми. Неосознанно через рисунок Нелли начинает воссоздавать яркие моменты прошлого, то, что закрепилось в памяти и вызвало сильные эмоции. А именно: человек в униформе, направляющий пистолет на стоящих на коленях людей. Особенно ярко выделяется на рисунке слово ЕВРЕЙ, написанное красными буквами. Штеффи тоже рисует, однако у нее процесс проходит более осознанно, она его контролирует, несколько раз стирает ластиком неверные линии, прежде чем остаться довольной рисунком. «Ребенок начинает критически относиться к своим рисункам, детские схемы перестают удовлетворять»² – А. С. Выготский.

Еще один важный вопрос при изучении воображаемого мира – его соотношение с художественной реальностью произведения. В повести «Остров

² См.: *Выготский А. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: СОЮЗ, 1997.

море» мир, показываемый глазами ребенка – мир чужой для него и непонятный. Однако взгляд маленького творца чувствительный к реальности и требовательный настолько, что начинает эту реальность путем игры искажать. Гуляя по острову с сестрой, Штеффи говорит, что придумала новую игру. Дети закрывают глаза и не столько вспоминают родную Вену, сколько восстанавливают ее облик на слух, по памяти. Реальность уступает место фантазии. Шум волн превращается в грохот трамваев и автомобилей. Девочки уже не на острове, они идут по широкому тротуару родного города. Нельзя сказать, что процесс воспроизведения облика города – это всего лишь воспоминание о прошлом, прежде всего, это творческая переработка пережитых впечатлений и построение из них новой действительности, которая необходима героям в данный момент. Для того, чтобы приспособиться к окружающему миру, ребенок, используя фантазию, воссоздает облик прошлого и привычного. Но не только слух, а также тактильность способна создавать визуальный образ в фантазии героя: «Она представляла, что неровности – это бульжники мостовой, а не обычные камни и корни» [С. 80]. Внутренний мир воображения разрушается вторжением звука извне – звук шагов заставляет Штеффи очнуться. И девочка быстро открывает глаза. В таком случае воображаемый мир перестает существовать, следовательно, граница между воображаемым и реальным проходит на стыке миров.

Однако звуки художественной реальности могут не только разрушать воображаемый мир, а, следовательно, и выводить из него, но и в равной степени погружать в фантазии и создавать иные пространства в воображении героя.

В качестве примера приведу фрагмент из произведения Марианны Фредрикссон «Симон и дубы». В романе рассказывается о взрослении мальчика по имени Симон. Действие происходит в 40-е годы в Швеции. В рассматриваемом мной фрагменте, ребенок вместе со своим дядей Рубеном отправляются на концерт классической музыки. Уже дома, после концерта, Симон начинает расспрашивать Рубена об образах, которые он увидел, слушая музыкальное произведение. Сам того не понимая, он встретился с королем или священником. Однако дядя не может ответить на его вопросы, а говорит лишь то, что у разных людей музыка вызывает разные переживания. «– Я узнал этого человека в музыке, священник или король. Он был со мной, когда я был маленьким. Он был на самом деле...»³ – говорит Симон. В данном случае герой будто бы становится зрителем своих переживаний, при этом сам не отделяет реальность от фантазии. Дети способны создавать воображаемых персонажей для утешения в одиночестве, объясняет Рубен.

³ *Fredriksson Marianne. Simon och ekarna. Stockholm: Bonnier Pocket, 2011. (Перевод наш. – Д.С.).*

Данный фрагмент позволяет сказать, что герой-ребенок способен создавать воображаемые миры не только намеренно, как было в повести Анники Тор, но и неосознанно.

Таким образом, мы видим, что воображаемый мир героя может быть ориентирован как на прошлое, так и на будущее. То есть включать в себя уже пережитые эмоции и чувства, но также и создавать что-то новое, неизведанное. Герой-ребенок способен использовать как свои, так и чужие эмоции в качестве материала для фантазии. Но при этом важны визуальные, акустические, тактильные впечатления, потому что они делают воображаемый мир целостным. Кроме того, это то, что служит объединяющим для воображаемой и художественной реальности.

Немаловажно то, что воображение зависит во многом от опыта, следовательно, возраст героя играет важную роль и может объяснять форму того или иного воображаемого мира. Важным аспектом тут является игра – не только как переработка и воспроизведение пережитого опыта, но и как способ построения воображаемой действительности.

В заключение скажем, что творческие образы, создаваемые фантазией, могут быть как осознанной деятельностью, так и неосознанной, и неконтролируемой.

А. А. Липина
Образ планеты Аргентус
в воображаемом мире «необычного» ребенка
(рассказ А. Старобинец «Аргентус»)

В рамках данной статьи мы рассмотрим структуру воображаемого мира героя рассказа «Аргентус» (физически больного ребенка), созданный им образ идеальной планеты и восприятие воображаемого мира и его автора другими героями.

Под «воображаемым миром героя» в данной работе мы будем подразумевать «изображенный автором как отдельный “слой” мира персонажей *образ реальности*, возникающий в воображении героя»¹. Теоретическую базу исследования составили работы О. В. Дрейфельд и Л. С. Выготского.

Создателем воображаемой планеты в рассказе «Аргентус» является мальчик с синдромом Дауна и пороком сердца. В отличие от Барнабе Малюри по прозвищу Умник, героя романа «Умник» Мари-Од Мюрай, который создает воображаемый мир неосознанно, из-за отставания в развитии, Юра создает свой мир сознательно, для того, чтобы компенсировать особенности здоровья и объяснить другим детям, почему он отличается от них.

Цепочка счастливых случайностей, благодаря которым он, по легенде оставшийся единственным выжившим аргентинцем из экипажа потерпевшего крушение космического корабля, отправленного в экспедицию на Землю для установления межпланетных контактов, был взят на воспитание приёмной мамой, развивается как сюжет приключенческого романа: «Тётя Лена нашла его, ещё тогда пятилетнего, в лесу рядом с дачей, погибавшего в непривычных био-, метео- и гравитационных условиях, и по счастью, у неё оказалось доброе сердце, и она взяла его к себе и стала любить как родного, и она подобрала ему поддерживающую терапию с учётом условий Земли...»². Очевидно, детали рассказа Юры переплетаются с его реальной биографией. Хронология событий, связанная с Аргентусом, почти не пересекается с хронологией событий во внутреннем мире произведения, за исключением усыновления Юры. Аргентус представляется противоположным Земле миром, в котором Юра чувствует себя комфортно.

Триггерами к созданию воображаемого мира героя послужили физическая болезнь и отсутствие на Земле взаимопонимания между людьми, растени-

¹ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Кемерово, 2014. С. 4.

² Старобинец А. Аргентус // Русские дети. СПб.: Азбука, М.: Азбука-Аттикус, 2013. С. 126.

ями и животными. Они же побуждают героя оставаться в воображаемом мире, в который он, по нашему предположению, вошел после усыновления, т.е. после 5 лет. На протяжении всего произведения герой не перестаёт считать себя инопланетянином. При этом кругозор героя не ограничивается пространством воображаемого мира: он заводит дружбу с новым соседом, идет в первый класс, но при этом находится в воображаемом мире ему удобнее. Скорее всего, он выйдет из него, когда повзрослеет.

Воображение героя соответствует детскому воображению, по концепции Л. С. Выготского³. Пространство воображаемого мира Юры в результате комбинирующей деятельности воображения создается из явлений действительности (обитателями планеты являются собаки, улитки, люди, на ней растёт кустарник, похожий на мушмулу; название планеты образовано от названия химического элемента), некоторые из которых творчески переосмыслены ребенком. Так, на Аргентусе появляются крылатые собаки, которых можно использовать в качестве транспорта, грызуны, напоминающие «помесь летучей мыши, хомяка и чайки»⁴. В созданном героем образе планеты и легенде его появления на Земле есть как типичные для планетарной научной фантастики элементы (путешествие на космическом корабле, научное обоснование физических явлений, происходящих на планете, описание жизни на ней), так и индивидуальные, придуманные им явления: летающие обитатели планеты, в том числе, плоды кустарников, серебристые камни, лежащие под водой и на берегах озёр, являющиеся главным украшением планеты. Все жители Аргентуса «слушают» друг друга, т.е. подчиняются, уважают, просят совета и защиты, образуя замкнутую Цепь.

Между Аргентусом и планетой Пандора из «Аватара» прослеживается явная аналогия: можно отметить внешнее сходство между аргами (физически в два раза более высокими, чем люди, существами, более умными, добрыми и сильными, чем они, представляющими высший элемент иерархии обитателей Аргентуса) и нави. Жители обеих планет уважают растения и животных. Цепь Аргентуса напоминает связь между растениями и «деревом жизни» на Пандоре. На обеих планетах предполагается контакт с землянами.

Образ воображаемой планеты строится из познаний героя в области научной фантастики, химии и биологии (которые, очевидно, были получены от приемной мамы – медицинского работника), а также из субъективных потребностей, связанных с особенностями здоровья Юры (ему трудно ходить по земле, поэтому жители Аргентуса летают из-за низкой гравитации, содержание кислорода на Аргентусе в три раза выше, чем на Земле).

Воображение героя соответствует детскому воображению, но его высокий уровень развития проявляется в организации воображаемого мира: все жители

³ *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение. 1991. С. 26–29.

⁴ *Старобинец А.* Указ. соч. С. 129.

планеты ежегодно дают клятву верности ей; деятельность «инопланетянина» на Земле носит мирный научный и просветительский характер. Юра увлекается бионженерией и выращивает дома образцы земной флоры и фауны для того, чтобы установить с ними контакт.

В отличие от Юры, о созданном воображаемом мире которого читатель узнает со слов рассказчика, Андрей несколько раз описывает процесс своего воображения. Представление о неизвестном он составляет из известных ему явлений действительности: «Обрывки из фантастических книг и фильмов замелькали в моей голове и посыпались друг на друга, как фигурки из тетриса, когда ты уже проигрываешь. Такие полёты обычно длятся много световых лет. Тебя замораживают, погружают в анабиоз, и ты летишь и не портишься, и ты при этом даже не дышишь. Но потом, когда ты возвращаешься обратно – если ты возвращаешься, – даже нет, ещё пока ты летишь туда, на Аргентус, здесь, на Земле, всё уже давно изменилось, и твои товарищи из нулевки уже постарели, и твоя мама давно уже умерла (в одиночестве), а может быть, к этому времени Солнце уже взорвалось и Земля погибла...»⁵.

Герои имеют разные ценностные ориентации: если Андрея интересуют материальные вещи (игрушки, айфоны, компьютер), то Юру – бионженерия, отношения между человеком и природой, мировая гармония. Его воображаемый мир основывается на этих ценностях. Семилетний Юра психологически взрослее своего ровесника. Например, он независим от коллектива, понимает, что нельзя нарушать клятву, имеет чувство собственного достоинства и перерос время игр в креотрансформеров и радиоуправляемые вертолётки. Можно провести параллель между Юрой и одиннадцатилетним Фаддеем Сеткиным, героем повести Владислава Крапивина «Оранжевый портрет с крапинками»: Юра так же дорожит верностью планете, как Фаддей – верностью друзьям. Также Юра обладает более высоким интеллектом и широким кругозором. Кругозор Андрея расширяется за счёт знакомства с Юрой (раньше он ничего не знал о бионженерии, сверхбыстрых космических кораблях и Цепи), материальные ценности под действием захватывающих рассказов Юры отступают для него на второй план.

Для Юры Аргентус и всё, что с ним связано, является частью реальности, детали которой он встраивает в игру. До появления Андрея он играл сам с собой, затем он включает в игру нового друга, решив взять его с собой на Аргентус после того, как он рассказал про полеты во сне. Окончательное вхождение Андрея в мир Аргентуса происходит после принесения клятвы верности планете.

Достоверность рассказа Юры про Аргентус нельзя проверить, как и то, что серая галька на самом деле – серебристый камень. Поэтому Андрею остаётся только поверить словам Юры. Границы между воображением Юры и

⁵ Там же. С. 128.

реальностью для Андрея перестают существовать с тех пор, как он узнает о том, что его новый друг – инопланетянин. Однако они появляются снова, когда Андрей для того, чтобы остаться на стороне класса, убеждает себя в том, что Юра обманул его и Аргентуса не существует. Внешнее «уродство» Юры перестаёт существовать для Андрея, когда оно объясняется инопланетным происхождением. «Опрокинутые» глаза Юры становятся «неземными» и в некотором смысле оказывают магнетическое действие на Андрея: в момент приглашения на Аргентус Юра становится похож на сову (символ мудрости). Но когда Андрей смотрит на Юру глазами одноклассников, внешность Юры снова становится уродливой. Новые одноклассники смеются над Юрой, называют «дауном»; передразнивают его, отнимают у него вещи. Они обладают большим жизненным опытом, чем Андрей, и уже знают о существовании синдрома Дауна.

История про инопланетное происхождение Юры выполняет свою основную функцию в случае с одним ребёнком, но с коллективом первоклассников этот прием не срабатывает. В отличие от взрослых, дети не могут смириться с тем, что их обманывают, и называют вещи своими именами.

Взрослые в Аргентус не верят, но не пытаются переубедить Юру, жалея его. Особенности здоровья мальчика отменяют обычное неприятие взрослыми воображаемого мира ребенка. Мама Андрея сочувствует Юре, принимает его «инопланетность» за метафору, знакомство сына с Юрой для неё – психологический эксперимент; она убеждена, что Андрей так же, как она, видит в Юре больного ребёнка и называет его инопланетянином из сочувствия.

Если бы Юра был взрослым человеком и во всеуслышание заявлял о своей инопланетности, его, вероятно, приняли бы за сумасшедшего и отправили в психиатрическую больницу, как отправляли героев рассказов В. Савченко «С ним надо по-хорошему» и «Прогулка» Р. Шекли, которые заявляли, что они – инопланетяне. Однако, в отличие от Юры, они действительно были инопланетянами.

Рассказ «Аргентус» имеет кольцевую композицию: события начинаются с переезда Юры и его мамы в новый дом и практически заканчиваются их отъездом. Оба раза за ними с балкона наблюдает Андрей. Границы воображаемого мира Юры не совпадают с основными границами рассказа, но рассказом Андрея о его сне об идеальной планете завершается произведение.

Границы между воображаемым миром Юры и внутренним миром произведения достаточно четкие. Внутренний мир произведения предельно реалистичен, тогда как мир Аргентуса, придуманная его автором легенда о собственном инопланетном происхождении, тяготеют к фантастике. Читатель узнает об Аргентусе преимущественно по описанию рассказчика, иногда о нем говорит создатель воображаемого мира.

История про Аргентус и инопланетное происхождение ее автора способствует завязке сюжета рассказа и развитию действия до начала конфликта между одноклассниками и мальчиком-инвалидом. Во время развития конфликта она является еще одним поводом для издевательств над отличающимся от других ребенком, а в кульминационный момент сюжета способом проверки независимости друга большого мальчика от коллектива, которую он не проходит. В условном эпизоде бывший друг Юры признается, что ему нередко снится Аргентус.

Рефлексия рассказчика о событиях четырёхлетней давности проявляется через использование глаголов прошедшего времени, рассуждений, риторических вопросов.

Когда повзрослевший Андрей во сне оказывается на Аргентусе, границей между воображаемым миром и миром произведения для него является состояние засыпания и просыпания, триггером, вызывающим пробуждение и воспоминание о предательстве планеты в детстве – падение во сне. Воспоминание о предательстве планеты, в свою очередь, вызывает смену настроения с абсолютного счастья от полета и пребывания на Аргентусе на грусть и осознание недоступности этой планеты. Попадание в воображаемый мир и выход из него происходит неосознанно, но просыпаясь, герой уже осознает, почему он упал и связывает падение с событиями из прошлого. И у Юры, и у Андрея полёт во сне ассоциируется с Аргентусом и с состоянием счастья, а прерывание полета и пробуждение – с возвращением в реальность, на Землю, с отдалением от источника счастья. У Андрея Аргентус ассоциируется не только с идеальным миром, с Раем, но и с его утратой. В его восприятии Аргентуса реализуются мифологемы Рая (в значении Райского сада) и Потерянного Рая. Из реально существующей планеты Аргентус переходит в статус идеального утопического мира. Повзрослевший, почти одиннадцатилетний Андрей понимает, что Аргентуса не существует.

Можно сказать, что в рассказе совмещаются элементы научной фантастики, утопии, социальной драмы и романа воспитания.

А. В. Бесова
Воображаемый / искаженный мир:
роман Мари-Од Мюрай «Умник»

Воображаемый мир героя является воображаемым тогда, когда он формируется отдельным сознанием героя, образуя отличную от художественной действительности произведения реальность. Искаженный же мир – это мир, который основан не на привычной нам логике, мир, в котором необычное и странное – норма.

В связи с этим встает следующий вопрос – как же устроен мир главного героя в романе Мари-Од Мюрай «Умник»?¹

Первичная действительность в романе Мари-Од Мюрай «Умник» – Париж, где живут братья Малюри, Барнабе и Клебер, и другие персонажи. Иная действительность формируется сознанием одного из братьев – Барнабе по прозвищу Умник. Формирование отличной от первичной действительности реальности обуславливается тем, что, несмотря на то, что Умнику 22 года, его умственное развитие останавливается на возрасте 3-х лет. Таким образом, Умник воспринимает окружающий его мир и ведет себя в нем иначе, чем должен согласно его физическому возрасту и устройству первичной действительности в романе. Так, например, от взрослого не ожидают, что он будет носить с собой игрушки или искать в технике загадочных «челобречков» [С. 9].

В сознании Умника привычные вещи носят иные названия. В основу новых имен ложатся характерные черты тех или иных предметов и явлений или соединение нескольких слов в одно. Таким образом, образуемые Умником слова хотя и придуманы, но легко соотносятся другими персонажами с привычными им наименованиями. «Капляющая болезнь» [С. 131] («Il a la maladie de la tousses»²) – простуда, «какашечный» («du saca»³) – коричневый [С. 164]. Печеньяца для аперитива превращаются в «апериченьяца» [С. 48] («J'ai pas tout goûté les apétirifs»⁴), а человечки, которые по представлению Умника живут внутри такой техники как часы, телефон и домофон и бренчат – «челобречки» («de beaud'homme»⁵) [С. 9]. Интересно, что при этом челобречки также способны на нечто кроме бренчания. Так в представлении Умника они могут прыгать на кровати.

¹ См.: Мюрай М.-О. Умник / пер. с фр. Н. Мавлевич. М., 2015. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

² Murail M.-A. Simple. Paris: Ecole des Loisirs, 2004. (Médium).

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

К. И. Чуковский в «От двух до пяти»⁶ пишет, что создание слов таким образом характерно для ребенка: лысая голова – голова босиком, женщина-дворник – дворняжка, дети огня – огнята и т.д. Ребенку свойственно изобретение тех слов, которые он не знает, по знакомым ему признакам. Например, при помощи суффиксов – если дети кошки – котята, то огоньки (дети огня) – огнята, если руки моют мылом, то землю роют рылом. Важным для ребенка также является осмысление сущности вещи: вазелин – мазелин (его мажут), компресс – мокресс (он мокрый). К. И. Чуковский отмечает то, что сам ребенок, чаще всего, уверен в правильности произнесенного им. Такое словотворчество является неосознанным, что также характерно для Умника.

Важно отметить, что Умник в принципе говорит то, что думает. Открытость и постоянное вопрошание, которые характерны для детей, также являются ярко выраженными чертами Умника. Он кричит полной dame, что она толстая («Тетенька, извини! Ты слишком толстая для этой двери!» [С. 11]), или удивляется, что у Арьи нет «крантика» [С. 51], и открыто спрашивает ее об этом. Умник открыто восторгается, когда видит собаку («Ой, собачка!», «У дяди собачка!» [С. 7]), возмущается, когда кто-то произносит плохое слово или дерется («Ай-ай-ай! Нехорошее слово» [С. 8], «Ай-ай-ай! Драться нехорошо» [С. 193]).

При этом месье Крокроль оказывается неразрывен с тем, как он именуется. Умник настаивает на том, что кролика Крокроля все непременно должны звать именно месье Крокролем («Он не Крокроль, а месье Крокроль!» [С. 27]). Это отсылает к синкретичному восприятию мира ребенком – нарушение целостности слова равняется для Умника нарушению целостности самого месье Крокроля.

Общее пространство также воспринимается Умником иначе. Потерявшись в Париже, идя по незнакомым улицам, он говорит, что это не Париж, хотя относительно первичной действительности он находился в столице Франции. Для Умника Парижем является только то место, где живет его брат («Он искал тот Париж, где жил Клебер» [С. 213]). Даже когда он добирается до своего квартала, он не узнает его, пока не замечает деталь, которая напоминает ему о брате.

Таким образом, можно отметить иное восприятие Умником первичной действительности. Однако ключевым для него становится формирование его собственной.

А. С. Выготский в работе «Воображение и творчество в детском возрасте»⁷ говорит о зависимости возраста и того, каким предстает воображаемый мир. Воображение ребенка отлично от того, как оно работает у взрослого – это зависит и от наличия жизненного опыта, и от отношения к среде, и от интересов

⁶ См.: Чуковский К. И. От двух до пяти. М.: Детская литература, 2017.

⁷ См.: Выготский А. С. Воображение и творчество в детском возрасте. 2-е изд. М.: Просвещение, 1967.

разных возрастных категорий. И материал, и характер комбинаций при построении воображаемого мира у ребенка проще, однако он больше доверяет тому, что им создается.

Л. С. Выготский акцентирует внимание на том, что органичным необходимым явлением для ребенка является игра. Именно в ней наиболее ярко проявляются «творческие процессы» детей. Так и в рассмотрении формируемого сознанием Умника мира ключевым понятием становится понятие игры.

Первый тип – это игра с четко очерченными границами, т.е. игра, которая идентифицируется самим Умником именно как игровое событие. Так Умник, например, играет в ванной или в семью с ложками, строит кроличью нору. Однако все эти игры имеют как границу в форме начала и окончания, так и в форме словесных маркеров («Месье Крокроль понарошку был его сыночком, а мадам Крокроль – дочкой. Такая игра» [С. 141], «Умник продолжал игру» [С. 54], «Он нажал на красную кнопку и повернулся к мадам Сашците, чтобы играть дальше» [С. 145], «Умник наморщил лоб. Игра становилась слишком сложной» [С. 145] и т.д.).

Важным аспектом для Умника является то, что игра должна быть проведена максимально достоверно («На всякий случай он решил уточнить, что он – не он, а Мучбинген» [С. 145]). Во время игры в месье Мучбингене он продолжает держать линию игры даже тогда, когда ему приходится вести разговоры с незнакомыми людьми, как, например, с представителем Соцзащиты или родителями Корантена.

При этом игры Умника, как правило, обладают достаточной детальностью проработки. О том же месье Мучбингене становится известно, что у него есть сын и дочка, он ходит «при галстук» [С. 141] и сочиняет разные истории. Причем наращивание новых подробностей происходит по ходу игры. В данном случае – по мере нахождения новых предметов в доме. Для Умника также естественно, что любое перевоплощение происходит также и внешне – чтобы стать принцем, нужен щит, корона и плащ, во что и превращаются крышка кастрюли, золотая карнавальная корона и плащ Зорро.

Второй тип – это игра с размытыми границами. По крайней мере, игрой это видится со стороны. Так вечный спутник Умника, плюшевый кролик месье Крокроль, для Умника живое существо, способное разговаривать, мыслить и чувствовать. Например, месье Крокроль способен влюбиться. Примечательно то, что и все главы называются по действиям кролика: глава 1 – глава «В которой месье Крокроль потрошит телефон», глава 5 – глава «В которой месье Крокроль выпивает лишнего и попадает на операционный стол» и т.д. Для Умника его кролик – это такое же реальное действующее лицо, как и окружающие его люди, т.е. в сознании Умника общение с месье Крокролем не идентифицируется как игра, а воспринимается скорее как данная действительность. Крокроль принимает участие в других играх Умника, но именно как полноценный участник. Интересно, что когда у Умника появляется мадам Крокроль,

она оказывается лишь «глупой игрушкой» [С. 116] для него, она не тождественна месье Крокролю.

Мир Умника и месье Крокроля воспринимается самим Умником как его личный особый мир – это мир, в который «нельзя было войти без приглашения» [С. 47]. Ключевым для доступа в мир Умника является доверие им другому человеку того, что месье Крокроль живой. При этом подчеркивается глубокая внутренняя взаимосвязь Умника и месье Крокроля – «Умнику без месье Крокроля не жизнь, и Крокроль без Умника не живой» [С. 70].

Единственный раз, когда мы можем говорить о какой-либо границе со стороны Умника в связи с Крокролем – это конец романа, когда Умник спрашивает у кролика, умрет ли тот когда-то, на что месье Крокроль отвечает, что это необязательно. Таким образом, реальность, где месье Крокроль жив, продолжает оставаться актуальной для Умника.

Исходя из вышесказанного, можно говорить о воображаемом мире Умника, который строится на игровом принципе. При этом во втором случае происходит искажение реальности, так как Умник не проводит границ, разграничения между первичной реальностью и игрой в случае кролика месье Крокроля.

А. С. Выготский пишет, что воображаемый мир строится из материалов, которые даются действительностью, и при этом зависит от имеющегося у человека жизненного опыта. Таким образом, первичная действительность выступает в роли деталей конструктора, на основе которых создается действительность вторичная.

В романе Мари-Од Мюрай «Умник» вторичная действительность также конструируется по этому принципу. В игре в кроличью нору мотивировкой для начала игры становится стеганое одеяло, из которого «получается отличная кроличья нора» [С. 44]. Эта нора внешне обустраивается так, как выглядит нора в представлении Умника. Внутри же нее есть стол, стулья и кровать, в которые превращаются книги. Нора Умника предстает как результат синтеза представлений о внешнем виде кроличьей норы и того, как устроен обычный дом внутри.

Интересно, что негативная сторона, когда она есть в игре, предстает под именем «Маликруа». Такое же название носил интернат, куда Умника отправлял его отец. Так в игре с семьей ложек папа-ложка отправляет сына-ложку в Маликруа-кружку, а в игре в войну главный враг, «ге, другие» [С. 72], которых необходимо уничтожить, также зовутся Маликруа.

Маликруа для Умника – воплощение страха и ужаса. Он бледнеет в лице, когда слышит об этом месте, умоляет брата не отправлять его туда, а когда все-таки вновь оказывается там, то забирает глаза своего вечного спутника месье Крокроля.

При этом в игры, связанные с Маликруа, Умник часто начинает играть, когда с ним случается что-то негативное. Например, когда рядом с ним кто-то начинает ссориться. Так, во время разговора его брата и отца по телефону о нем, Умник играет в игру, где фигурку ковбоя отдадут в интернат, при этом ковбой воспитывается им, засовывается под подушку и взывает о помощи. Все это можно соотнести с тем, что пережил Умник, что он испытывал во время пребывания в интернате. При этом внимание читателя акцентируется на том, что Умник слышал то, о чем говорили его родственники («Но, как видно, кое-что он все-таки слышал» [С. 14]), что подчеркивает неслучайность происходящего.

Важно отметить, что Умник в своих играх всегда стремится победить Маликруа, противником же Маликруа выступает месье Крокроль («Месье Крокроль сейчас убьет Маликруа!», «Месье Крокроль разнесет всех к чертовой матери» [С. 15]).

Таким образом, мы можем увидеть прослеживаемую связь игры и происходящего в первичной реальности. Умник в виде игры пытается уничтожить своего главного врага и победить свой страх. При этом он делает это неосознанно. Если читатель понимает, почему так происходит, откуда идут «корни» этих игр, то сам Умник нет.

При этом мир Умника становится объектом наблюдения других персонажей романа. Для тех, кто окружает Умника, его брата Клебера, людей, которые живут с ними в одной квартире, Энцо, Корантена, Арьи и Эмманюэля, поведение Умника – это игра, под которую надо подстроиться («он – просто выдумка, плод фантазии» – все поняли про месье Мучбингена»). Некоторые из персонажей подстраиваются под правила игры, как Арья («Арья нашла иголки с нитками и стала пришивать глаза кролику») и Энцо («– У меня есть ножик! – сказал Умник. / – А у меня – штык! – дурашливо отозвался Энцо»), а некоторые категорично отвергают, как, например, Эмманюэль.

Таким образом, мир, реальный для Умника, становится игрой для окружающих его, принимающих правила, так как в отличие от Умника действительность видится ими иначе.

Важно отметить то, что мир Умника – это именно отдельный мир, т.е. его он не раздроблен, он обладает своей внутренней целостностью. В формировании воображаемого мира первостепенную роль играет пережитое Умником. Способом формирования его воображаемого мира становится игра, которая, по Л. С. Выготскому, является важной частью жизни ребенка.

Для других людей, взирающих на поведение Умника со стороны, его мир им воображаем. Сами же они включаются в его мир на правах игроков (или не включаются, как это происходит с Эмманюэлем), принимая чужую реальность, однако при этом для себя четко осознавая, что эта реальность для них – игра.

Для Умника же все не так однозначно, так как месье Крокродль воспринимается им как живое существо, которое сопровождает его по жизни. Для Умника его кролик и действия того – не воображаемы, хотя для других это иначе. При этом и сам Умник, и его кролик вовлекаются в создаваемые Умником игры, которые являются проявлениями воображаемого мира.

Однако при всем этом реальность, формируемая сознанием Умника, вторична по отношению к первичной действительности и представляет собой создание отдельного сознания, что определяет этот мир в целом как воображаемый, даже если он не полностью воспринимается таковым своим создателем.

Г. А. Филиппов
Воображающий герой
в романе Саши Соколова «Школа для дураков»

Жизнь феноменальна в своем многообразии. Человек, однажды произнесший эту фразу, неосознанно (хотя не исключено, что намеренно) возложил ответственность за ее реализацию на читающих и воспринимающих ее. Помыслить себе саму жизнь, отозваться и представить себе бесконечную вереницу образов и сущностей, составляющих неисчерпаемое множество объектов человеческого познания, представляется если не сутью, то неизменно культурным смыслом нашего существования, «побудом»¹ к преодолению временных и субъектных условностей. Роман Саши Соколова «Школа для дураков» (1973) открывает широчайший простор для научной рефлексии феномена «воображаемого мира героя» в контексте жанра метаромана в неклассический период эпохи поэтической модальности², по терминологии С. Н. Бройтмана.

Важнейшей архитектурной чертой романа является метарефлексивная интенциональность «Школы для дураков» как целого художественного высказывания. Согласно О. В. Дрейфельд, для произведений двадцатого века характерна установка на «прослеживание процесса собственного становления»³, в котором предметом изображения становится «воображаемый мир героя-творца», амбивалентность незавершенности и явной эстетизации. Он сознается читателем как реализация автором возможностей того языка (в данном случае – литературного), который был выбран им для проблематизации жизни и вымысла. Наиболее характерна такая дихотомия именно для жанра метаромана⁴. Сложность точной детерминации «Школы для дураков» в типологии метароманов, разработанной В. Б. Зусевой, состоит в проблематизации схемы отношений героя и автора, которые в финале вступают в диалог и, хлопая друг друга по плечу, растворяются в заключительной фразе: «Ученик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вышла бумага»⁵.

Выбранные фрагменты позволяют выявить тенденции, свойственные процессу выстраивания воображаемой реальности на протяжении всего рома-

¹ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 104

² См.: Теория литературы: учеб. пособие. В 2 тома. Т. 2. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа. М.: Академия, 2004.

³ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015. С. 62.

⁴ См.: Зусева-Озжан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014.

⁵ Соколов Саша. Школа для дураков. М.: Азбука, 2017. С. 265.

на. Граница между воображаемым и условно-реальным требует определенных «допущений», без которых разделить их будет невозможно. Поэтому, необходимо обратить внимание на композиционно-речевые особенности взаимодействия сознания воображающего героя с творимой им реальностью, влияющей на объект и образный язык рассказчика.

Используемая нами терминология для описания воображаемого мира героя была разработана О. В. Дрейфельд в ее монографии. «Воображаемый мир героя» – это изображённый автором как отдельный «слой» мира персонажей образ реальности, возникающий в воображении героя. Такой образ реальности осуществляется во множестве форм <...> связанной с особым состоянием сознания – опьянением, болезнью, душевным расстройством, безумием героя; формирующегося в воображении героя-творца или читателя-сотворца / зрителя / слушателя образа произведения, «виртуального мира», воспоминания»⁶.

Обратим внимание и на функцию границ между «воображаемым миром героя и условно-реальным миром произведения»⁷, определяющих тип сюжета и кругозор героя, чья воображающая активность (воплощенная в «образ мира»⁸) становится ценностно важна для эстетических субъектов произведения, в особенности для героя, реализующего пределы «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой»⁹. В литературе неклассического периода исторической поэтики такая позиция героя характерна в виду рефлексивности, позволяющей проследить «переход жизни в эстетическую реальность и даже в художественное слово»¹⁰.

С другой стороны, при рассмотрении понятия «воображаемый мир» важно иметь в виду возможность его интерпретации с разных позиций гуманитарного знания. В случае романа «Школа для дураков», речь идет о специфике выстраивания психологической картины мира, требующей соответствующего инструментария для ее описания. Наиболее актуальной оказывается психологическая концепция Л. С. Выготского, основанная на исследовании феноменов воображения и фантазии в детском и подростковом возрасте. Оба рассматриваемых понятия объясняются как комбинаторная творческая деятельность сознания¹¹, направленная на создание новых образов («кристаллизирующихся» в артефакты жизни) из полученного, или приобретённого извне, опыта (чаще всего эмоционального). Однако воображение является средством расширения опыта, поэтому сознание способно продуцировать образы, не соответствующи-

⁶ Дрейфельд О. В. Указ. соч. 2015. С. 12.

⁷ Там же. С. 13

⁸ Там же. С. 12.

⁹ Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Лань, 2000. С. 243.

¹⁰ Дрейфельд О. В. Указ. соч. С. 63.

¹¹ Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб: СОЮЗ, 1997. С. 6.

щие действительности, либо, сочетая воспринятые устойчивые образцы «чужого» опыта, создавать из них собственные «культуримагинации»¹². Разделение понятий «воображение» и «фантазия» у Выготского основывается на переходе от рассудочного мышления ребенка, основанного на «игровом», хаотичном и непродуктивном взаимодействии наглядных образов действительности, к абстрактному у подростка. Мышление приобретает понятийную основу и, сочетаясь с конкретностью воображения, использует фантазию для целенаправленного создания разного рода образов: «Неудовлетворенное желание – побудительный стимул фантазии. Наша фантазия – это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности»¹³.

Перейдем к анализу воображаемого мира героя. Первый рассматриваемый эпизод отрывок начинается со слов: «Да-да, а там и была как раз такая местность. Если не ошибаюсь, в районе станции три или четыре дачных поселка. А как называлась станция? – я никак не могу рассмотреть издали. Станция называлась»¹⁴. Как мы видим, повествующий субъект вводит основной для всего романа хронотоп «дачной жизни», который мы условно можем считать «миром за спиной героя»¹⁵. Почему лишь условно? Для ответа на этот вопрос стоит обратиться к пояснению явления «полифонии», свойственной, по определению Н. Д. Тамарченко, для «романа, субъектная структура которого организована по принципам обратной перспективы, диалогического контакта с чужим сознанием и создания «последнего целого» на переходе границ между миром героев и действительностью читателя»¹⁶. В «Школе для дураков» очевидно явление «наслоения» субъектов повествования, концентрирующихся внутри «я» главного героя, сознание которого является, с одной стороны, изображенным читателю, с другой – ценностным кругозором с особым видом авторского «завершения». Многомерное «я» героя проявляется в его необязательно вариативном (полн субъектном) самосознании: он называет себя как «я», «ты» или «мы», так и, одновременно, имеет «сам для себя» несколько ипостасей, в частности «ты-инженер» и Нимфея, по имени сорванной им лилии (фактически, нарушая свою физическую завершенность), ввергнувшей его сознание в подобную фрактальность. В кругозоре других героев, степень «реальности» которых невозможно определить с открывающейся читателю перспективы, он оказывается «сыном» и «учеником». Таким образом, речь идет о субъектной незавершенности героя, обусловленную, согласно исследованию Ф. Б. Бешуковой,

¹² *Гологовкер Я.Э.* Указ. соч. С. 117.

¹³ *Выготский Л. С.* Педология подростка // Собр. соч. В 6. т. Т. 4 / Л. С. Выготский. М., 1984. С.60.

¹⁴ *Соколов Саша.* Указ. соч. С. 12.

¹⁵ *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. С. 19.

¹⁶ *Тамарченко Н. Д.* Полифонический роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 174.

«наслоением различных речевых практик, <...> Речевая лавина (поток сознания) главного героя порождает мифологемы, соответствующие реальной жизни пятой пригородной зоны; бессвязная речь, раздвоенное сознание центрального персонажа проецируются на окружающий мир, воспринимаемый как хаос»¹⁷.

Перед нами открывается особая позиция героя, создающего ментальный образ мира, наделяемый им всеми чертами своей собственной незавершенности. Этим объясняется «неупорядоченность и алогичность движения сюжетных линий, размытость границ, децентрация»¹⁸ и, как следствие, преодоление объективации героя, чье ценностное «развитие» направлено на саморепрезентацию в том числе и в речи «другого», что и будет понято нами как решающий фактор «субъектного неосинкретизма»¹⁹. Позиция автора состоит в определении границ возможностей героя, которыми становится буквальное прерывание повествования вследствие «выхода бумаги». То есть, произведение оказывается эстетически завершенным, но открытым для привнесения множества различных контекстов, которые не могут быть сведены к условным «бумажным» объемам. Отметим, что мы не склонны считать сознание героя однозначно «раздвоенным»: во-первых, из текста произведения невозможно фактически установить количество «я», так же, как и определить, голос которого из них «звучит» в отдельно приведенном отрывке. Во-вторых, внутреннее согласие разных «я» не позволяет говорить об их конфликте, а значит, такая особенность переходящего сознания изображается автором безотносительно цели показать (здесь – визуализировать) подобного рода «шизофренический дискурс» (как, например, в романе Дэниэла Киза «Множественные умы Билли Миллигана»).

Приняв во внимание вышеуказанные особенности, вернемся к анализу первого фрагмента. Воображаемый мир вводится фразой: «северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов»²⁰.

Здесь герой обнаруживает возможности многомерного слова, потому что «ветка», помещенная в разные контексты, приводит в движение образную систему, создающую из разрозненных впечатлений героя. Бесконтрольный речевой поток концентрируется на создании образа вечернего дачного поселка, в котором ночное спокойствие нарушается «воспаленным бегом» электричек.

¹⁷ Бешукова Ф. Б. Полифоническая структура постмодернистского текста // Актуальные проблемы литературоведения. Известия ВГПУ. 2008. № 7. С. 150.

¹⁸ Там же. С. 152

¹⁹ Малкина В. Я. Неосинкретизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 143.

²⁰ Соколов Саша. Указ. соч. М.: Азбука, 2017. С. 12.

Мысль героя при этом концентрируется на перечислении смежных явлений, между которыми возникают неожиданное взаимодействие. Единственно спящей в этом неугомонном мире хаоса неожиданно оказывается «ветка» (один из центральных образов романа), которую буквально будит герой, желая узнать ее имя: «как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отвечаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля»²¹.

Здесь происходит трансгрессия точки зрения героя в несобственно прямую речь ветки акации, которая пытается дать ответ на вопрос о своей сущности. Герой, вступающий в диалог с объектом собственной речи, передает ей собственные свойства: самосознание ветки проходит длинную череду из ассоциативно, на ощупь выстроенных квазилогических образных связей, фрагментарно выражающих ее целое. Голос героя не до конца покидает повествование, так как ветка воспроизводит речевые штампы сентиментальной литературы: «мне больно мне будет больно отпустите, когда умру отпустите». Все это приводит к возникновению у нее собственного имени – Вета, обретение которого сопровождается новой чередой ассоциативных образов, возникших по принципу схожести внутренней формы слова: «Вета ветла ветлы ветка там за окном».

Проследив становление Веты, мы можем сделать выводы об образном языке данного воображаемого мира. С одной стороны, его композиция основана на совмещении в речи переходящих пластов из постоянно возникающей несобственно-прямой речи нераздельно-неслиянных субъектов повествования и детализированной описательности, выстроенной ввиду мнимого неразличия смежных объектов, составляющих для героя единый мир. Таким образом, неоспиретическая модель²² получает здесь свою полную реализацию. С другой стороны, фантазия героя во взаимодействии с образами воображаемой реальности часто прибегает к сублимации его собственных эмпирических интенций во внешне для него субъекты. Здесь мы сталкиваемся с явлением мифологизации как древнейшей формы поэтической деятельности человека, которая подробно рассмотрена в трактате Джанбатиста Вико «О поэтической метафизике»: «Такая Поэзия первоначально была у них Божественной: они представляли себе причины ощущаемых и вызывающих удивление вещей, как Богов <...> А так как в данном случае природа человеческого сознания такова, что оно приписывает явлению свою собственную природу»²³.

Создание собственных мифологем и проблематизация их возникновения стоят в основании формирования архитектоники воображаемого мира. Воз-

²¹ Там же.

²² См.: Малкина В. Я. Указ. соч. С. 143.

²³ Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / пер. с ит. А. А. Губера. Киев, 1994. С. 56.

никновенне мира вокруг дачного поселка (среди «богов» оказываются почтальон Михеев / Медведев, непосредственно Вета и река Лета) поднимает в конце отрывка пласт инфернального и страшного, воплощенного в «ведьме Тинберген». Появление ее образа обрывает воображаемый мир вопросом «другого я» главного героя: «А почему – наверное? разве ты не видел, как она пляшет. Нет, мне кажется я вообще не видел ее никогда. Я живу в одной с ней квартире уже много лет, но дело в том, что ведьма Тинберген – это совсем не та старая женщина, которая здесь прописана и которую я вижу по утрам и вечерам на кухне. Та старая женщина – другая, ее фамилия Трахтенберг, Шейна Соломоновна»²⁴.

Как мы замечаем, внутри героя открывается возможность к дифференциации объектов памяти и, таким образом, «я-субъектов» за счет их привязки к хронотопу. Так, ведьма Тинберген, связанная с «миром железной дороги», оказывается противопоставлена старухе Трахтенберг, связанной с «миром многоквартирных домов». Выявленное героем сходство в их имени показывает нам переход от синкретического языка к традиционному объективированному нарративу о соседке героя, который также оказывается воображаемым миром. Формальной границей, отделяющей две воображаемые реальности друг от друга, становится язык повествования. Во втором случае, герой создает циклическую картину мира квартиры, в которой «время от времени, примерно раз в два месяца, она просит у меня патефон и прокручивает на нем одну и ту же пластинку». Стиль повествования становится нормативным – появляется пунктуация, синтаксис и последовательное развертывание сюжета данной истории. Фокус зрительского внимания смещается на художественный мир, создаваемый повествованием. Главным обстоятельством становится ситуация, при которой «патефон не работает», приводящая к инфернальному пуанту: «Она берет патефон, уносит к себе в комнату и запирается на задвижку. А минут через десять я слышу голос Якова Эммануловича <...> Он был ее муж, он умер, когда нам с тобой было лет десять, и мы жили с родителями в той комнате, где теперь живу один я»²⁵.

Такая картина мира может быть названа мифологической, однако созданной отличным от первой образом: здесь циклическое время, повторяющее событие «проигрывания пластинки» (совпадающее с воскрешением умершего мужа), преподносится рассказчиком как важнейшая часть организации хронотопа «квартиры», ценностно противопоставленной вечно бессонному миру дачи, в котором все удивительно и предельно чувственно. Мы обнаруживаем рефлексии не только литературного языка, но и ощущения времени-пространства, воплощенного в создании ценностно противопоставленных воображаемых реальностей.

²⁴ Соколов Саша. Указ. соч. С. 13.

²⁵ Там же. С. 14.

Подведем итоги. Эксплицитно представленная даже в заглавии произведения «особенность» главного героя – раздвоение личности и некоторая «отсталость», размывает границы собственного «я» и всего изображаемого мира. В действительности же, перед нами открывается не имитация сознания подростка с отклонениями в развитии, а совершенно уникальный тип героя-поэта, феноменологически осмысляющего мир и возможности языка для визуализации ментальных процессов. Композиционно это реализовано в форме чередующихся трансгрессивных высказываний героя, нарушающего в своей речи традиционные субъектно-объектные отношения: незавершенное «я» героя стремится воплотиться в другом для того, чтобы во всем многообразии мира обнаружить себя и, таким образом, мотивировать собственную нецелостность особым состоянием переживаемого мира.

Выявленные особенности соотношения реального и воображаемого в сознании героя романа «Школа для дураков» позволяют утверждать, что главным принципом создания воображаемого мира героя является наложение разных образных языков в едином акте высказывания. Неосинкретизм обуславливает преодоление нарративной и образной объективации, одновременно воплощая рефлексивные интенции автора касательно языка литературы (приписывать их герою мы не имеем оснований). Особенную роль играет мифотворческая деятельность героя, выявляющего в предметах внешнего мира черты собственной утраченной целостности и, следовательно, бесконечной свободы и вариативности форм и воплощений. Герой произведения, прежде всего, оказывается «я-творцом», вдохновляемый миром, для постижения которого не доступны предлагаемые целостным сознанием инструменты. То есть, согласно А. Битову, «этот человек — вечный школьник первой ступени, идиот, дебил, поэт, безгрешный житель рая»²⁶.

²⁶ Битов А. Грусть всего человека // Октябрь. 1989. № 3. С. 157–158.



ГРАНИЦЫ ВООБРАЖАЕМОГО
И ФАНТАСТИЧЕСКОГО

П. С. Казаринова
Проблема границ
воображаемого и / или фантастического
в рассказе Х. Кортасара «Аксолотль»

Цель моей статьи – исследовать границы фантастического и / или воображаемого в рассказе Хулио Кортасар «Аксолотль».

В понятийный аппарат данной работы входят такие термины, как граница, герой, читатель, автор-нарратор, фантастическая реальность, воображаемая реальность и реальная реальность. Считаю нужным уточнить определения последних терминов для наилучшего понимания сути работы.

В определении фантастической реальности за основу берется статья из словаря «Поэтика», согласно которой фантастическое – «это тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ “возможного” и “невозможного”»¹. Герой (и /или читатель) чаще всего сталкивается с явлением, которое нарушает принципы правдоподобия привычной нам, «естественной», картины мира, и это формирует фантастическую реальность.

В качестве обоснования термина «воображаемая реальность» приведу цитату из монографии О. В. Дрейфельд «Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики»: «“Воображаемый мир героя” – это изображённый автором как отдельный “слой” мира персонажей образ реальности, возникающий в воображении героя. Такой образ реальности осуществляется во множестве форм: сновидения, мечты, фантазии, воспоминания, грёзы, миража; галлюцинации, связанной с особым состоянием сознания – опьянением, болезнью, душевным расстройством, безумием героя; формирующегося в воображении героя-творца или читателя-сотворца / зрителя / слушателя образа произведения, “виртуального мира”, воспоминания»².

И, что не менее важно, мне необходимо дать определение термину «реальная реальность». Изначально данное словосочетание взято из стихотворения, чьими последними строчками было: «Где снова тону или топят меня /

¹ Давлинский С. П., Павлов А. М. Фантастическое в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 278.

² См.: Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015.

Давлением этой реальной реальности»³. В процессе обсуждений на научном спецсеминаре оно стало употребляться в контексте деления в произведении «объективной» реальности от «воображаемой» и «фантастической». И в контексте моей научно-исследовательской работы удобнее использовать определение реальности именно как «реальной», а не «объективной», так как в некоторых случаях «фантастическая» реальность тоже может рассматриваться именно как «объективная» с точки зрения персонажей, так как фантастическое лежит в основе мирообраза (например, как у Терри Пратчетта в «Плоском мире»). В нашем же случае необходимо дать максимальное четкое разделение реальностей с точки зрения читателя, потому что в решении, какая у «Аксолотля» реальность – воображаемая и / или фантастическая – нельзя обойтись без рассмотрения рецептивного уровня читателя.

Рассказ начинается с воспоминаний рассказчика о том, как он много думал об аксолотлях, ходил в Ботанический сад смотреть на них, и наблюдал за их неподвижной жизнью часами. Также он признается читателю, что «теперь я сам аксолотль». Дальнейшее является ретроспективой событий, которые к этому привели.

По его словам, в один из визитов в зоопарк он зашел в террариум, увидел аксолотлей, и был буквально заморожен ими. Особенный акцент он делает на золотых глазах. Он воспринимает аксолотлей на контрасте с рыбами, чьи глаза больше похожи на человечьи, но при этом глупые и пустые. У амфибий глаза – это золотые диски в обрамлении черных точек, но в них чувствуется мысль. Он воспринимает их как разумных существ, и описывает как людей: «То, что они мексиканцы, я увидел по ним самим, по **их маленьким розовым ацтекским физиономиям** и по табличке над аквариумом»⁴; «...казалось чем-то непристойным торчать перед этими молчаливыми и неподвижными фигурами, сбившимися на дне аквариума».

При этом он чувствует с ними необъяснимую мистическую связь, природа которой толкает его приходить в зоопарк наблюдать за этими существами: «Они не были человеческими существами, но ни в одном животном я не находил такой глубокой связи с собой».

Рассказчик приходил в террариум практически каждый день, иногда бывая даже несколько раз за сутки, и подолгу смотрел на амфибий, пока в один момент буквально не «погрузился» во взгляд аксолотля настолько глубоко, что его сознание меняется местами с сознанием аксолотля. Теперь сознание рас-

³ Масалов А. Е., Подковыркин Ю. В., Ли Дж. «Остранение (без заглавия)» // Рок-педагогика: теория и практика: к 60-летию С.П. Лавлинского: сборник ненаучных сочинений / сост. и ред. В. Я. Малкина. Москва: Эдитус, 2020. С. 238–239.

⁴ Здесь и далее цит. по: *Кортасар Х.* Аксолотль / пер. с исп. В. Спасской // Кортасар Х. Другое небо. М.: Художественная литература, 1971. С. 66–71. Выделение и подчеркивание не авторские.

сказчика существует в теле аксолотля, в то время, как сознание аксолотля существует в теле рассказчика.

И здесь нельзя не сказать о границах: взгляд рассказчика устремлен на аксолотля, взгляд аксолотля устремлен на рассказчика, а между ними стекло аквариума, в котором еще есть вода, также обладающая отражающими свойствами. Два сознания соединяются взглядом глаза в глаза, и переход в тела друг друга происходит на ментальном уровне.

По Тодорову⁵, зеркалоотражающие поверхности служат порталами перехода из одной реальности в другую. При этом стекло является границей, которая пересекается рассказчиком с помощью взгляда в глаза аксолотля. По Фарино, стекло тоже является частью внереального пространства-отражения⁶. Также по Фарино, переходу в это другое пространство (в нашем случае «пространство» – это другое тело) может соответствовать особое состояние персонажа. В рассказе таким состоянием является завороченность аксолотлями, возможно даже говорить о загишнотизированности.

Поскольку рассказываемое рассказчиком является его воспоминанием, стоит обратить внимание, как он свою точку зрения «я-человека» из прошлого перемежает точкой зрения «я-аксолотля» из настоящего: «Аксолотли сгрудились на мерзком и тесном (только я знаю, насколько он тесен и мерзок) полу аквариума, усыпанном осклизлыми камнями»; «Я увидел розоватое и словно прозрачное тельце <...>, с удивительно хрупким рыбьим хвостом, самой чувствительной частью нашего тела»; «Мы вообще не любим много двигаться, да и аквариум такой тесный: едва тронешься с места, как наталкиваешься на чей-нибудь хвост или голову; это вызывает недовольство, ссоры, в результате – утомление. Когда мы неподвижны, время идет незаметно».

Также стоит заметить об упоминании себя в контексте «мы». То есть, от «я-сознания» человека произошел переход к «мы-сознанию» аксолотлей.

Стоит упомянуть об еще одном персонаже этой истории – стороже. Он является человеком, который пропускает по билету рассказчика в террариум и удивляется частоте его визитов. «“Вы прямо пожирате их глазами”, – смеясь говорил мне сторож, наверное считавший меня немного тронутым» – в этом предложении можно увидеть, что сторож оценивает поведение рассказчика как необычное. Сам рассказчик это понимает, и говорит, что сторож не знает, что на самом деле это аксолотли «пожирают» его глазами, из-за чего тот больше не может думать ни о чем другом и его тянет к их аквариуму, как к магниту. Помимо этого, в абзаце со сторожем мы узнаем, что рассказчик осмеливался смотреть на аксолотлей только в присутствии его (сторожа) или других людей, потому что он боялся оставаться наедине с аксолотлями. Получается, что сто-

⁵ См.: *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.

⁶ *Фарино Е.* Пространство и время мира. // Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2004. С. 376.

рож – неизменная точка реальной реальности, благодаря которой мы можем дать оценку происходящего с героем как необычного, по законам этого художественного мира. Также по фразе сторожа мы можем понять, что на него аксолотли не оказывают такого мистического воздействия. Он может только наблюдать последствия воздействия одного мира на другой, но не может себе их объяснить. Он стоит на границе между реальностями, но не является проводником, выполняя функцию просто работника зоопарка в реальной реальности.

Казалось бы, все в этом рассказе указывает на фантастическое, но остается один вопрос: если рассказчик стал аксолотлем, то кому и каким образом он рассказывает о своей судьбе? Если отталкиваться от жанровой формы письма-послания, то это невозможно, так как аксолотли априори физически не могут писать или печатать.

Вместе с этим, нужно вспомнить об особенностях нарративной формы «рассказчика» от 1-го лица, которыми являются следующие факторы:

- а) Субъективное повествование;
- б) Ограниченный кругозор.

Не находя ответ, как и кому он рассказывает, мы можем уже сомневаться в правдивости / достоверности рассказываемого. Причем, это сомнение уже заведомо заложено в тексте в последнем предложении: «И в этом окончательном одиночестве, – ибо он уже не вернется, – меня утешает мысль о том, что, **может быть, он напишет про нас, – веря, что придумывает, напишет рассказ про аксолотлей**».

С учетом поставленных условий художественного мира, такой вариант развития не особенно реален, потому что аксолотль, ставший человеком, со временем забывает о своей природе, а человек, ставший аксолотлем, не сможет никому рассказать о второй реальности, которая существует. Он может только смотреть. При этом последнее предложение «пробуждает» читателя, который был погружен в рассказ, в настоящее время чтения здесь и сейчас. И данный момент не позволяет нам говорить о цельности художественного мира с точки зрения фантастического, так как нарушается его важнейший принцип «имагинативной когерентности»⁷, который заключается во внутреннем соответствии сюжетных и композиционно-речевых элементов произведения друг другу. Однако этот рассказ можно рассматривать как акт воображаемого мира, представления себя аксолотлем, которое маскируется под фантастическое.

Таким образом, мы можем говорить, что благодаря этому колебанию-сомнению данный рассказ существует в двух измерениях одновременно. Двоится не только реальность самого художественного мира, но и рецептивная стратегия восприятия. Если мы полностью верим рассказчику и его становлению аксолотлем, у нас существует реальная реальность и реальность фанта-

⁷ Давлинский С. П., Павлов А. М. Указ. соч. С. 281.

стическая. В случае, когда мы ставим под сомнение правдивость рассказанного, потому что по законам этого мира, при превращении в аксолотля, в рассказчика нет ни единой возможности рассказать об этом никому ни в какой форме, мы имеем дело с реальной реальностью и реальностью воображаемой.

Кортасару вообще присуще вести некую игру с читателем, нередко делая его со-творцом в своих произведениях. Если говорить о стиле Кортасара, можно вспомнить слова литературоведа-испаниста Всеволода Багно: «В основе фантастики Хулио Кортасара лежит двоящаяся реальность, хорошо нам знакомая по первому роману нового времени – “Дон Кихоту” Сервантеса. <...> Впрочем, не забудем и о разнице между двоящейся реальностью романа Сервантеса и новеллистики Кортасара. Между реальностью Дон Кихота и его окружения была граница. Кортасара прежде всего и неизменно влекла тема прорыва, растворения, перетекания, феномен пограничных ситуаций, возможность преодоления границы»⁸.

Именно такой прорыв и перетекание есть:

а) в сюжете рассказа, согласно которому человек меняется телом с аксолотлем;

б) в структуре текста, где в повествовании происходит внезапная смена точек зрения «я-человека» и «я-аксолотля»;

в) в рецепции всего произведения целиком, когда автор возвращает читателя из своего мира в момент чтения здесь и сейчас, заставляя задуматься над вопросом, смешивающий в едино реальность реальную, фантастическую и воображаемую: «А не является ли написанный рассказ тем самым, на появление которого рассчитывал рассказчик-аксолотль?»

⁸ Багно Вс. Е. Преследователь и преследуемый // Аксолотль: рассказы; Миниатюры / Х. Кортасар. М., 2000. С. 340–349.

М. В. Смирнова
Проблема границ воображаемого мира героя
и художественной реальности
в цикле научно-фантастических рассказов С. Лема
«Рассказы о пилоте Пирксе»

Моя статья посвящена выявлению и определению границ между миром воображаемым и реальным в рамках художественной реальности научно-фантастического цикла рассказов «Рассказы о Пилоте Пирксе» Станислава Лема¹; выбранные нами рассказы, «Испытание» (1959) и «Условный рефлекс» (1963) представляются наиболее репрезентативными. Методологической основой для нас стала работа У. Эко «История иллюзий. Легендарные места, земли и страны»², глава «Реальность художественного вымысла».

Как заметила Ариадна Громова, писательница – фантаст, а также критик и теоретик фантастики: «Цикл рассказов о Пирксе – явление почти уникальное в мировой фантастике. Характеры, очерченные с реалистической разносторонностью и глубиной, в фантастике вообще редки <...>. А пилот Пиркс – не только характер, но и характер развивающийся».³ Остановимся здесь на двух категориях, которые вводятся с цитатой: фантастика и развитие.

Итак, перед нами произведение жанра *science fiction*, который подразумевает возможный авторский вымысел на основе научных фактов, гипотез, изобретений. Как отмечают многие исследователи, занимающиеся вопросом определения данного термина, научная фантастика базируется на научной идее, и она в свою очередь может быть и реальной, и вымышленной, и переосмысленной. В данном случае жанр *sci-fi* обусловлен тем, что в основе сюжета лежат вариативные космические полеты, подготовки и проч., описания которых технически достоверны или наоборот – в реальной жизни невозможны. Главным отличием от чисто фантастического типа художественной образности, в которой происходит столкновение героя и / или читателя с явлением, выходящим за рамки «обычной» картины мира⁴, является то, что «в научной фантастике изначально заданная картина мира логична и внутренне непротиворечива», как пишет в своей статье Мария Галина. Таким образом, мы имеем дело с

¹ Лем С. Рассказы о пилоте Пирксе. М.: АСТ: АСТ Москва, 2009. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

² Эко У. История иллюзий. Легендарные места, земли и страны. М.: Слово, 2017.

³ См.: Громова Ариадна. Правда о людях и сказки о роботах // Охота на Сэтэвра / С. Лем. М.: Мир, 1965. С. 5–14. (Зарубежная фантастика).

⁴ См.: Лавлинский С. П., Павлов А. М. Фантастическое в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008.

научным вымыслом, который погружен в художественную реальность героя и типичен для него.

Для нас также важна категория развития, становления главного героя, его способности рефлексировать. Главный герой цикла – курсант Пиркс, пилот, обладающий средним умом и смекалкой, преодолевающий преграды на пути к звездам, к своей мечте. Он сам говорит о себе, что он «мечтатель», а как замечает его учитель «вот бы вам такой мозг, как ваш бицепс». Каждый рассказ об одном из событий представляет собой завершённую историю и, что нам особенно интересно, размышления и представления героя. Мы могли бы вторить автору произведения, говоря о вторичности сборника по отношению к *Bildungsroman*, то есть к роману о взрослении и процессе образования⁵. Замечание Лема, с которым мы согласимся, говорит о том, что в притчах о «доблестном Пирксе» перспектива заужена и было бы неестественно резко расширить социальный фон истории, в частности, чтобы «на голову Пиркса вдруг свалилась бы родня». Однако для нашего исследования достаточно проследить изменения внутренние и внешние, происходящие с курсантом в рамках каждого из рассказов, которые происходят с некими испытаниями на выносливость, на слух духа и т.д.

Сам цикл открывает рассказ с одноимённым названием «Испытание». Мы сосредоточим наше внимание на трех возможных мирах Пиркса:

1. «Двухкрановая монетка»
2. «Первый пробный полет»
3. «Сумасшедшая ванна»

Первый случай внедрения читателя в рамки вторичного мира главного героя происходит в начале произведения.

Голос Ослиного Лужка **заставил его очнуться**. Он как раз **представил себе**, что в часовом кармашке старых гражданских брюк, спрятанных на дне шкафа, завалялась двухкрановая монетка. Серебряная, звенящая, забытая. Еще минуту назад он точно знал, что там ничего нет – разве что старая почтовая квитанция, – но постепенно уверил себя, что монета там могла быть, и, когда Ослиный Лужок назвал его имя, он уже в этом не сомневался. Он прямо-таки осязал ее округлость и видел, как она распирает кармашек... Он уже сплбался под тяжестью неожиданного привалившего к нему богатства, **когда его вызвал** Ослиный Лужок.

Обратим внимание на слова: «голос заставил очнуться», «представил себе», – они, без сомнения, позволяют нам говорить о воображаемом мире героя-мечтателя. Также описание монеты, «неожиданно привалившего к нему богатства», детализировано, как во сне. Границы строго определены: «Голос Ослиного Лужка заставил его очнуться» или «когда его вызвал Ослиный Лужок» –

⁵ См.: Так говорил... Лем. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель; Минск: Харвест, 2006. (Станислав Лем).

т.е. данный фрагмент, релевантный вторичному миру героя, обрамляется одной фразой, прямой речью преподавателя (« – Курсант Пиркс!»), возвращающей в художественную реальность героя, также мы можем обозначить художественную реальность героя до и после данного представления: допустим, до занятия – без монетки, во время занятия – без сомнения с ней.

После звонка курсанты двинулись к выходу... Пиркс медленно спускался по лестнице, минуя остекленные стеллажи, заставленные звездными глобусами, и надежда на то, что в кармашке действительно есть монета, таяла с каждым шагом. **На последней ступеньке он уже точно знал**, что ее там никогда не было.

Как мы видим, эта монета не дает покоя герою, но со временем он словно просыпается от своей иллюзии. Здесь четко разведены миры реального и воображаемого. Мы замечаем различные речевые конструкции: если в мечтах Пиркс «представил себе», то спускаясь, на последней ступеньке «он уже точно знал».

В своей комнате – такой маленькой, что он жил в ней один, – он долго не мог решить, стоит ли открывать шкаф. Он точно помнил, где лежат старые брюки.... Он зажмурился, присел на корточки, через приоткрытую дверь сунул руку вовнутрь – и оцупал кармашек. Ну конечно, он так и знал. Там ничего не было.

Последняя попытка отыскать в кармане монетку становится безуспешной. Курсант разрушает свой собственный вымышленный мир, в котором был бы иной исход. Как отмечает Лев Выготский, «воображение всегда строится из материалов, данных действительностью»⁶, также это работает и в обратном направлении некой нехватки, которую герой стремится возместить фантазией, что характеризует наличие данного вторичного мира.

Большого внимания заслуживают последующие события в жизни пилота, которые позволяют автору размыть границы между мирами. Здесь возникает вопрос: остаемся ли мы в рамках художественной реальности или оказываемся внутри воображаемого мира?

«Первый пробный полет» – главное событие рассказа «Испытание». Курсант заявлен в списках на первый пробный полет, на следующий день студент в комбинезоне ожидает трех главнокомандующих, которые по случаю в мундирах. Далее старт и через 11 минут после герой обнаруживает муху, а затем вторую.

Итак, первый полет курсанта Пиркса начинается, но счастливым его не назовешь – происходит короткое замыкание, авария, ракета летит прямо в Луну. Мы, читатели, не сомневаемся в реальности этих событий, герой действительно разбивает губу, чуть не теряет сознание. Да, мы убеждаемся в том, что

⁶ См.: *Выготский А. С.* Мышление и речь: Воображение и действительность. СПб., 2019.

действие – часть художественного мира, но неслучайно мы замечаем при старте отсчет, который главный герой поясняет: «не более чем блеф».

Говорят, однажды, услышав громовое «Ноль!», стартовали оба курсанта сразу – тот, кому полагалось, и другой, ожидавший рядом своей очереди, – и вертикальными свечами шли в каких-то двухстах метрах друг от друга, рискуя в любое мгновение столкнуться. Так, во всяком случае, рассказывали на курсе. И будто бы с тех пор запальный кабель подключают в последний момент, дистанционно, это делал сам комендант космодрома из своей остекленной кабины управления, – так что весь этот отсчет был просто блефом.

– Пилот Пиркс на АМУ-27! – прервал его размышления голос, ударяющий в самое ухо. – Старт по радиофону по счету ноль! Внимание – готов?

С другой стороны, в конце своего полета – со всеми из него вытекающими проблемами катастрофического масштаба – герой должен успеть разобраться с замыканием на предохранителе, вернуться на орбиту, а далее сообщить обо всем.

Но пора уже было рапортовать, а он все еще не знал, кому...

И тут позади он услышал скрип – точь-в-точь будто отворилась какая-то дверь.

– Совсем неплохо, пилот Пиркс, – сказал Шеф. – Совсем неплохо.

От имени Службы Полетов выражаю тебе признательность, а от своего собственного – прошу извинения. Это... это необходимо.

С данным фрагментом мы, читатели, понимаем, что фактически никакого полета не было – герой находился в симуляторе, т.е. в искусственно созданном мире художественной действительности, запрограммированном под замыкание и дальнейшее столкновение, позволяющим герою в момент потрясения, шока, найти решение с помощью накопленных знаний и воображения.

Здесь возникает полемичная граница между миром художественной реальности и вымышленным, т.к. можно ли назвать вторичный мир, т.е. симулятор, исключительно миром курсанта Пиркса, или назвать этот эпизод действия исключительно внутри истинного мира, в рамках ракеты?

Пиркс спустил ноги внутрь, ухватился за толстую обшивку люка, съехал по эластичному желобу вниз, не притрагиваясь к перекладинам («перекладки – только для умирающих пилотов», – говаривал Ослиный Лужок), и начал задрать люк.

Действительно, границы мира художественного и вымышленного ярко выделены: курсант входит в ракету – ракета «лопнула», но ни мы, ни герой не осознаем, что пересекаем границу, когда Пиркс только готовится к старту.

Ссылаясь вновь на Льва Выготского, мы обнаруживаем двойственность, которая характерна для вторичного мира, с поправкой: «Получается двой-

ственная и взаимная зависимость воображения и опыта. Если в первом случае воображение опирается на опыт, то во втором сам опыт опирается на воображение»⁷. В нашем случае интуиция внутри симулятора позволяет курсанту воспользоваться накопленным опытом, а также все его знания вовлечь с помощью воображения в реальность. При этом нам ясно, что происходящее и есть реальный мир, однако в вакууме – в рамках ракеты, а мир внешний становится неким анализатором, зрителем действий героя. Пиркс детально описывает пространство, в котором пребывает, рефлексивирует, ярко вырисовывает все возможные последствия. Внутри ракеты автор описывает персонажа, что тот «не спокоен», а по окончании испытания, при осмыслении произошедшего: «Мало-помалу его охватывала какая-то странная слабость... изумление... разочарование... все отчетливее перераставшее в гнев». Потрясение произошло в рамках истинного мира, заранее о котором знают другие, а, следовательно, мир воображаемый имеет также место существовать, иначе сосуществовать, синтетически внутри художественной действительности, в которой возможно все.

Последний случай становится объектом детального изучения, так как он вбирает в себя проблематичность определения границ воображаемого мира от реального из предыдущих двух потрясений. «Условный рефлекс», рассказ о самом важном и сложном испытании, которое поджидает выпускников перед экзаменами: «...опыт назывался «устранение афферентных импульсов».

Испытуемый – на студенческом жаргоне «пациент» – раздевался и погружался в воду, которую нагревали до тех пор, пока он не переставал ощущать ее температуру.

...лишенный зрения, слуха, обоняния, осязания (присутствие воды очень скоро становилось неощутимым), подобно египетской мумии, скрестив руки на груди, «утопленник» покаялся в состоянии невесомости. Сколько времени? Сколько мог выдержать.

Курсант Пиркс, как и другие студенты, знает заранее об ужасах «сумасшедшей ванны», об ощущениях, которые возможно испытать, и о том, что: «с потолка... наблюдает глаз регистрирующей камерь». Иными словами, герой способен реконструировать воображаемый мир со слов выпускников, учебников, но более того – он не обладает возможностью предугадать заранее, что его ждет.

Все это вновь происходит здесь и сейчас, т.е. в рамках художественной действительности, однако она заканчивается под парафиновой маской, которую накладывает ассистент испытуемого. Стоит заметить, что в описании эксперимента несколько раз повторяется слово «индивидуально» по отношению к переживаниям студентов, что позволяет нам определить границу между «все» и

⁷ См.: *Выготский А. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: СОЮЗ, 1997

«я», где «все» – это опыт предыдущих, а «я» – это тот «личный вклад», который я испытываю и представляю.

Прежде всего он перестал ощущать положение собственного тела, рук, ног. Он еще помнил, в какой позе он лежит, но именно помнил, а не ощущал. Пиркс будто растворялся постепенно в этой воде, которую тоже совершенно перестал ощущать.

В начале испытания описывается детально, что Пиркс чувствует или слышит, но в продолжение эксперимента конкретика сменяется на все более абстрактные вещи о существовании и распадении. Он теряется во времени, а далее начинает рефлексировать, в какой-то момент сознание заменяет фантазия, знания уходят на второй план перед представлениями. Единственное, что остается у героя – это страх, о котором свидетельствуют и многие авторские повторы, как некие напоминания о том, чего боится Пиркс. В постепенной утрате ощущения собственного тела возникает чужой, безграничный.

Он подумал о времени, повторял «время, время», будто жевал комок бумаги. Скопление букв без всякого смысла. Уже не он повторял это слово, а некто другой, чужой, вселившийся в него. Нет, это он вселился в кого-то. И этот кто-то раздувался. Распухал. **Становился безграничным.** Пиркс бродил по каким-то непонятным недрам, сделался громадным, как шар, стал невысказанным слоноподобным пальцем, он весь был пальцем, но не своим, не настоящим, а каким-то вымысленным, неизвестно откуда взявшимся. Этот палец обособлялся. Он становился чем-то угнетающим, неподвижным, согнутым укоризненно и вместе с тем нелепо, а Пиркс, **сознание Пиркса возникало то по одну, то по другую сторону этой глыбы**, неестественной, теплой, омерзительной, никакой...

Сознание распадается на здоровое – в мире художественном и на состояние аффекта, которое позволяет выстраивать воображаемый мир. Герой несколько раз распадается на страхи, далее на «независимые друг от друга доли темноты», – т.е. некая матрешка позволяет провести читателя в воображаемый мир героя. Внезапно появившаяся прямая речь расширяет границы вторичного мира, она определяет двойственность здесь и там: бассейн и темнота. Последующее сравнение «это походило на смерть, а не на сон», вновь отсылает нас к воображаемому миру, в котором умереть априори невозможно, т.к. ты проснешься. Чужой, «что-то», становится неотъемлемым элементом агонии, с которой сопоставлен последний проблеск сознания.

Никакой боли он не ощущал. Э, если б была боль! Она сидела бы в теле, напоминала бы о нем, очерчивала бы какие-то границы, терзала бы нервы. Но это была безболезненная агония – мертвящий, нарастающий прилив небытия. Он почувствовал, как судорожно вдыхаемый воздух входит в него – не в легкие, а в эту массу трепещущих, скомканных обрывков сознания. Застонать, еще раз застонать, услышать себя...

– Если хочешь стонать, не мечтай о звездах, – послышался тот же неизвестный, близкий, но чужой голос.

Он одумался и не застонал. Впрочем, его уже не было. Он сам не знал, во что превратился... Он стал прозрачным.

Последнее противопоставление: услышать самого себя или поговорить с собой – вот последняя мысль, которая посещает героя от бессилия в реальном мире, однако в воображаемом мире любой страх, идея становится значительнее и страшнее от того, что становится цикличной.

Пиркс прошел еще много состояний. Некоторое время его не было, потом он снова появился, многократно умноженный; потом что-то выедало у него весь мозг, потом были какие-то путаные, невыразимые словами мучения – их объединял страх, переживший и тело, и время, и пространство. Все.

Страха-то он наглогался досыта.

Доктор Гротнус сказал:

– Первый раз вы застонали на сто тридцать восьмой минуте, второй раз – на двести двадцать седьмой.

Внезапно появившаяся прямая речь Доктора определяет конец воображаемого мира. Упоминаются стоны Пиркса, т.е. в течение эксперимента герою действительно удалось застонать, а следовательно он существовал и там и тут, и в воображаемом мире, и в действительном, однако звучащий голос становится при этом маркером мира художественной реальности.

Следует сказать, что в данном случае воображаемый мир возникает искусственно, он неразрывен с миром художественной реальности, т.к. он задает правила и цели испытания. Произошедшее с курсантом становится вновь известно всем, однако его внутренние переживания не выходят за рамки проведенных часов в бассейне. Если в ракете все действия героя были сознательны и наблюдаемы, то в данном случае глаз с потолка лишь фиксировал звуки, лишние движения, а что происходило в голове у Пиркса – остается за пределами зрения.

Таким образом, на примере трех эпизодов мы обнаруживаем неразрывную связь вторичного мира героя с художественной реальностью, показывающую, как синтетически возможно создать вымышленный мир. Спецификой этих произведений оказывается размытая граница между миром художественной реальности, искаженным и воображаемым миром героя, переходы между которыми, как для героя, так и для читателя, намеренно затруднены.

О. О. Бирюкова
Поиски истины в воображаемом мире:
«Ананке» Станислава Лема

Повесть «Ананке» входит в цикл рассказов о пилоте Пирксе. Главный герой цикла рассказов обладает способностью воображать миры. Позволю себе кратко напомнить сюжет повести.

Пиркс высаживается на марсианскую базу, где ждут посадку космического корабля новой модели «Ариэль». Пиркс также решает понаблюдать за посадкой. Но происходит катастрофа, и корабль разбивается. Пиркса приглашают в состав комиссии, расследующей причины крушения корабля. В финале Пиркс находит причины катастрофы. «Виновным» оказался Корнелиус – инструктор, который «обучал» компьютеры корабля «Ариэль».

Перейдем непосредственно к воображаемым мирам героя, которые даны в форме снов и воспоминаний.

Сначала мы рассмотрим воображаемые миры в виде воспоминаний. В одном из эпизодов после первого заседания комиссии Пиркс остается ночевать в маленькой комнатке Романи. «Он лежал, а перед глазами проходили картины катастрофы, с самого начала: телеэкраны, на них вход ракеты в атмосферу, торможение, переключение двигателей»¹, – так он **вспоминал** (выделено мной – О. Б.) гибель корабля. Читатель видит, как Пиркс погружается в воображаемый мир и одновременно находится в состоянии «внеаходимости». Пиркс как бы раздваивается.

После второго заседания комиссии он уходит **в свою** (выделено мной – О. Б.) комнату, где думает о Корнелиусе. Пиркс вспоминает, как он работал на корабле вместе с Корнелиусом. Тут мы видим, как Пиркс начинает воображать, и повествование превращается в медитацию. Он рассуждает по ходу действия, он как бы говорит сам с собой. Если смотреть со стороны, то выглядит это все очень театрально: Пиркс сам себя спрашивает и сам себе отвечает.

Пиркс тоже как бы раздвоен – он и внутри мира, и снаружи его.

Пиркс, кроме того, может видеть в воображаемом мире свои мысли. Повествование устроено так, что мысли предстают живыми существами².

Таким образом, мы можем проследить ход мысли Пиркса, вместе с ним прийти к разгадке. Пиркс ее буквально видит, воображает, и читатель вместе с ним. Внутренние размышления и оттадка становятся объективированными, а

¹ Лем С. Ананке // Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4 / С. Лем. Москва, 1993. С. 319–374.

² Козьмина Е. Ю. Драматизация нарратива в повести С. Лема «Ананке» // Новый филологический вестник. 2018. №3 (46). С. 26–34.

сам герой занимает позицию венаходности к образу отгадки, т. е. к своим собственным размышлениям.

А сейчас мы проанализируем один из снов главного героя. Сны, напоми- нно, тоже являются формой воображаемых миров в повести. В начале повести изображен сон, где Пиркс убивает своего противника, но тот воскресает. По- том он видит другой сон: Пиркс убивает врага и гибнет вместе с ним. Враг ка- зался ему очень знакомым, но он не мог вспомнить, кто это. Можно отметить, этот сон вещий, он продвигает Пиркса к разгадке тайны катастрофы. Только во время заседания второй комиссии Пиркс услышал имена экзаменующих компьютеры и вспомнил, что с одним из них работал некоторое время, а именно с Корнелиусом. **Воспоминания о нем** (выделено мной – О. Б.) посте- пенно начали всплывать в голове: «...но глаза сами скользнули по строчкам: Уоррен Корнелиус, диагноз: ананкастический синдром»³. Тогда и становится понятно, что враг из сна Пиркса – Корнелиус. Зачем нужны были вещие сны? Они предсказывают сюжет для читателя, и сон предупреждает Пиркса, что катастрофа случилась не из-за самого компьютера, а из-за человека.

Отметим особенности воображаемых миров и ситуаций, в которых герой воображает.

Большинство воображаемых миров Пиркс видит в особом состоянии – в состоянии временной смерти. Такое состояние нередко встречается в литера- туре. Нетрудно заметить, что временная смерть «выключает» Пиркса из реаль- ного мира, он полностью абстрагируется от окружающего рационального ми- ра и «включается» в мир чувственный, воображаемый. Часто Пиркс нуждается в маленькой комнате, чтобы остаться наедине с собой и своими мыслями. Не- обычно, что Пирксу нужна именно **маленькая** (выделено мной – О. Б.) комна- та, буквально **втиснутая между теодолитами** (выделено мной – О. Б.). Такую крохотную комнату можно встретить в фольклорных сказках у Бабы Яги, т. е. Пиркс находится как бы в условном гробу. Что у Пиркса, что у фольклорных героев такие комнатки становятся границей между двумя мирами.

Временная смерть помогает герою воображать миры, чувствовать себя внутри этих миров и с помощью этих миров понять причины катастрофы и дойти до истины.

Разница реального и воображаемого мира особенно ощутима в одном из уже проанализированных эпизодов. Напомню: Пиркс приходит после первого заседания комиссии в комнату Романи, ложится и начинает воображать: «В реальном мире он был **наблюдателем**, переживающим катастрофу **отстраи- ненно** (выделено мной – О. Б.), все это происходило вовне и казалось нор- мальным»⁴. «Катастрофа потрясла его, однако он не утратил спокойствия и все события поддавались анатомированию»⁵. Как мы видим, Пиркс не утрачивает

³ Дем С. Указ. соч. С. 368.

⁴ Там же. С. 364.

⁵ Там же. С. 344.

спокойствия даже во время катастрофы и мыслит рационально, но найти виновника ее не может. Но почему? По мнению автора, истина не поддается анализу, она воспринимается не только разумом, но и чувствами, катастрофу нужно, считает Лем, прочувствовать, а не только понять рационально. И как мы увидим позже, Пиркс ее прочувствует. Он ощущает себя кораблем и всем, что вокруг.

Обратим внимание на то, что воображаемые миры Пиркса как будто живые, он в них чувствует: «...он чувствовал тормозную тягу и величаво неторопливое снижение – и тот перелом, тот грохот внезапно оживших двигателей...»⁶, видит: «...Когда искристую зелень бороводородной звезды поглотила ужасающая ослепительная вспышка атомной тяги...»⁷ и слышит: «...он воспринимал эти глухие удары, эти громыханья, пробегающие по килю и шпангоутам...»⁸. Воображаемые миры играют всеми красками, и в них Пиркс может быть кем угодно («Он словно был этим борющимся кораблем и, болезненно ощущая полнейшую необратимость... будто повторяя безмолвный вопрос – что же не сработало, что подвело?»⁹), и он может находиться всюду («он словно был одновременно **всюду**, (выделено мной – О. Б.) в диспетчерской и в рулевой рубке»¹⁰). Можно прийти к выводу, что мир реальный и миры воображаемые абсолютно разные. Но Пиркс может существовать и в реальном мире, и в воображаемых мирах. Важно заметить, что другие персонажи не знают об этих мирах ничего.

Пиркс может и мыслить, и чувствовать, и воображать. Способность воображать дана далеко не каждому герою, а у Пиркса она есть.

Итак, воображаемые миры в повести «Ананке» не только характеризуют главного героя, но и становятся для него способом раскрытия тайны катастрофы космического корабля.

⁶ Там же. С. 345.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Д. А. Махов
Назад в будущее
на крыльях Ангела западного окна:
поэтика искажённого хронотопа

Согласно методологической концепции В. И. Тюпы¹, в третьем онтологическом слое художественного целого автор сливается с читателем в тектоническом ядре художественного текста. Читатель буквально входит в трансовое состояние посредством ритма текста и перестаёт критически воспринимать происходящее в его воображении. Это позволяет ему вне фильтров сознания воспринять экзистенциальный художественный миф, созданный автором, что приводит к буквальному слиянию сквозь ритм текстуального полотна автора и читателя в восприятии своего бытия-в-мире (экзистенции) и, следовательно, запускает автоперестройку личности читателя, преобразая его представление о самом себе и о том, частью чего большего он является. Эта алхимия художественного целого совершается в глубине произведения, в его тектоническом ядре – на уровнях *ритмо-* и *мифотектоники*. Данное исследование посвящено вопросу: как именно может перестроиться личность читателя, при наличии у него достаточной читательской культуры, во время чтения романа Г. Майринка «Ангел западного окна»?

Поэтому предметом является уровень мифотектоники в двух проекциях – текста и смысла – как система хронотопов, т. е. пространственно-временных кругозоров мировосприятия, с одной стороны, и как система архетипов коллективного бессознательного, выражающая авторский экзистенциальный миф о бытии человека в мире, с другой. В данном докладе представлены результаты обобщения анализа первой (из пяти) части романа – «Колодец Святого Патрика».

Смысло- и структурообразующей доминантой романа является зависимость пространственно-временного кругозора героя от его мировоззренческой точки зрения, при котором главенствующую роль играет последняя. Такой принцип организации эстетического объекта П. А. Флоренский характеризует как «обратную перспективу»² что свойственно, в первую очередь, композиции икон: она позволяет иконописцу (или писателю, в нашем случае) изобразить взгляд на мир не «плотскими» очами, а «духовными», если использовать термины Иоанна Златоуста. А там, где есть представление о плотском и духовном,

¹ См.: *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009.

² См.: *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

рождается экзистенциальный миф; такой миф есть и в картине мира Г. Майринка – именно он и представляет для нас интерес.

В основе исследования лежит гипотеза о том, что художественные романы, представляющие собой решение задачи по изображению авторского экзистенциального мифа, где главный герой воспринимает «внутренний мир» художественного целого в обратной перспективе, имеют жанровое определение алхимических, или концептуальных, и свойственны авангардной поэтике экспрессионизма. Данное исследование является шагом к решению проблемы определения инварианта жанровой структуры алхимического (концептуального) романа.

Для того, чтобы обозначить коллизии романа и подступиться к его мифотектонике, мы предлагаем обратиться к предисловию, в котором Густав Майринк размышляет об алхимии и судьбе Джона Ди: «не той сутубо практической алхимии, которая занята единственно превращением неблагородных металлов в золото, а того сокровенного искусства королей, которое трансмутирует самого человека, его тёмную, тленную природу, в вечное, светоносное, уже никогда не теряющее сознания своего Я существо»³.

Драматизм судьбы придворного алхимика королевы Елизаветы Великой, Джона Ди, состоит в его ошибочной интерпретации знаков и символов, которыми была наполнена его жизнь. Великое алхимическое Деяние, призванное преобразовать человеческую душу в «золото» и «свет» путём а) принятия управления над своей Персоной (Маской), б) объединения мужского и женского начал, Анимы и Анимуса, в) «победы» над своей Тенью и г) воссоединения со своей Самостью в «Зелёных Землях» (в «Боге»), он воспринял буквально – как потребность а) организовать восстание реформаторов, чтобы свергнуть Марию Тюдор и позволить Елизавете свободно взойти на престол, б) соблазнить с помощью любовного зелья, созданного тайным агентом Маске, королеву Елизавету и обманом жениться на ней, в) стать королём Англии, одержав победу над папистами, и г) захватить Гренландию, чтобы властвовать и по ту, и по эту сторону моря. Джон Ди уходит из жизни, так и не совершив предначертанное роду эрлов Глэдхилл, но затем на закате крови рукописи средневекового алхимика по наследству попадают в руки барона Мюллера, которому суждено исполнить пророчество древнего кельтского тамплиерского рода – совершить Великое алхимическое Деяние и трансмутировать свою душу в вечную и светоносную свою ипостась.

Так в романе преломляется концепция Судьбы германского этнического мышления: кёнинг всегда отмечен Судьбой, потому должен поделиться своей Удачей через фетиш (в германском эпосе князь известен под именем «даритель колец»). Свообразным фетишем для барона Мюллера становятся рукописи

³ *Майринк Г.* Ангел западного окна / пер. с нем., сост. вступ. ст. и коммент. В. Крюкова. М.: Энигма, 2008. С. 29.

Джона Ди, которые посвящают его в родовые тайны и инициируют начало Великого Деяния.

Внешняя композиция произведения (деление романа на пять частей) разграничивает этапы этого процесса. В настоящей статье мы остановимся на его первой части, названной автором «Колодец Святого Патрика», что символизирует спуск героя в нижние миры, в ад, для того, чтобы преодолеть первый этап Великого Деяния – превратить свою «неочищенную» душу в состояние первоматерии, или хаоса, для дальнейшей её трансмутации.

Общий хронотоп романа дублирует, словно макрокосм – микрокосм, хронотоп легенды о святом Патрике и представляет собой трёхчастную структуру: а) вершина горы, куда святой Патрик зашёл для поста и молитвы (верхний мир), б) подножие горы, кишящее гадами и неверующими людьми (средний мир) и в) преисподняя, врата в которую открыл святой Патрик по просьбе неверующих (нижний мир): «И сказал святой Патрик: вошедшему туда уже никакого иного покаяния не понадобится и, что есть в нём от самородного золота, всё переплавит геенна огненная от восхода до восхода. И многие сошли туда, да немногие вышли. Ибо пламя Судьбы облагораживает либо испепеляет: каждому по природе его. Таков Колодец Святого Патрика, здесь вся испытать себя может, ещё при жизни пройдя крещение адом...»⁴.

Легенда о святом Патрике вводится в повествование через дневниковую заметку Джона Ди, на которую случайно наткнется барон Мюллер, решив оставить попытки систематизировать рукописные материалы своего предка и довериться голосу интуиции, бессознательного. Эта легенда представляет собой не просто «несущую» вертикаль *внутреннего мира* романа, но также и мифологическую основу *воображаемого мира* главного героя. По наблюдениям О. В. Дрейфельда, воображаемый мир героя – «изображённый автором как “мир в мире” особый модус жизненной активности персонажа, представляющий собой осознанное или бессознательное образотворчество»⁵. Таким образом, карта реальности «Колодец святого Патрика», или воображаемый мир, присущий герою, является центром его *мировоззренческой точки* зрения, в соответствии с которой он воспринимает внутренний мир романа. Все происходящие события герой интерпретирует исключительно через этот ценностный центр – свою жизнь он сознаёт как путь очищения изначального золота своей души священным огнём Колодца святого Патрика.

Первым из персонажей романа крещение адом проходит Барглет Грин, главарь банды равенхэдов (враноголовых), награждённый Исаис Чёрной («серебряным башмачком» – проказой, что в алхимическом Деянии является символом первого этапа трансмутации так же, как и чёрная голова ворона. Барглет Грин в сложной системе персонажей романа является двойником Джона Ди,

⁴ Там же. С. 72–73.

⁵ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук (10.01.08). Москва, 2014. С. 6.

символизирующим его архетип Тени, а сам Джон Ди – двойник барона Мюллера, последнего из рода эрлов Глэдхилл; трансмутация именно его души и составляет смыслообразующий слой романа.

Бартлет Грин в романе наделяется ролью Антихриста. Если обратиться к анализу уровня фокализации – визуальных мотивов, то мы легко выделим эпизоды, иллюстрирующие эту роль персонажа. После того, как Джон Ди попадает в камеру под кодовым номером «73» к Бартлету Грину, в сплосхе молнии он впервые видит его фигуру: «Разве мог быть живой человек, из плоти и крови, распятый столь чудовищным способом, так спокойно и насмешливо говорить, так иронично смеяться?»⁶. Следом, представившись Джону Ди, Бартлет величает себя победителем «этого святого бахвала Дунстана»⁷, в честь разграбления склепа святого: Бартлет Грин бросил вызов Богу и католической церкви, осквернив мощи святого, о которых в христианском мире был завет, что они останутся лежать нетронутыми до скончания века. После того, как трое стражников пришли пытать Бартлета, он обратился к главному из них с такими словами: «Давид, ты, благочестивая падала в обличье тюремщика, истинно говорю тебе, ещё сегодня будешь со мною в раю, если только моя милость соизволит тронуться в путь не мешкая! Но: оставь надежды всяк туда входящий, ибо там будет совсем по-иному, нежели ты воображаешь в своей жалкой папистской душонке! Или, может быть, чадо моё возлюбленное, мне сейчас на скорую руку крестить тебя?!»⁸. Так Бартлет пародирует обращение Христа к одному из распятых вместе с ним, намекая стражнику, что власти у него (у Бартлета) обратить в свою веру не меньше, чем у его Бога. Однако, цитируя Данте, Густав Майринк даёт читателю понять, что Бартлет приглашает Давида отнюдь не в райские кущи.

Наконец, для того, чтобы расшифровать символику номера камеры Бартлета Грина, мы обратились к «Божественной комедии» Данте, предположив, что число может быть зашифрованной отсылкой, и не промахнулись: число «73» отсылает нас к третьей ступени седьмого круга «Ада», к строкам: «Тогда мой вождь воскликнул с силой страстной, Какой я в нём не слышал никогда: “О, Капаней, в гордыне неугасной – Твоя напругчайшая беда: Ты сам себя, в неистовстве великом, Казнишь жесточе всякого суда”»⁹. Капаней был отправлен в Ад за вызов воле богов – он сказал, что возьмёт стены Трои даже если боги того не хотят; за то и был поражён молнией и убит на месте. Также и Бартлет Грин – бросил вызов Богу, осквернив склеп святого Дунстана, читал молитвы наоборот, убил на алтаре храма своего отца и проч. Это сходство ролей подтверждается и способом наказания каждого из персонажей за свои пре-

⁶ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 77.

⁷ Там же. С. 78.

⁸ Там же. С. 81.

⁹ *Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского. М.: ГИХЛ, 1950. С. 58.

грешения – Капаней вынужден вечно терпеть муки огненного ливня; а Бартлет умер от аутодафе, для которого над головой Бартлета подвесили «нимб» из серы и смолы: «И всё же, несмотря на весь ужас происходящего, я не мог не изумиться тому, что даже этот огненный ливень из серы и смолы, хлынувший на смену редкому морозящему дождичку, не заставил Бартлета замолчать, казалось, он и в самом деле был неуязвим»¹⁰.

Все эти наблюдения за визуальными мотивами в тексте романа позволяют нам сделать вывод о том, что хронотоп лондонского Тауэра, где в камере № 73 (37) находились Джон Ди и Бартлет Грин, соответствует пространству Ада, чему свидетельствует сходство Бартлета Грина Майринка с Капанеем Данте и соответствует роль Бартлета в его нарочитом противопоставлении Христу. Эти события, происходившие в XV веке в жизни Джона Ди, позволяют барону Мюллеру в XX веке пройти инициацию адом и сигнализируют читателю о совершении первой ступени Великого Деяния по трансмутации его души. В названии первой части – «Колодец Святого Патрика» – отражён тот же топос, что и в легенде. А сама легенда, по своей природе является *воображаемым миром*, выполняет функцию мировоззренческого центра главного героя, его карты реальности, т. е. способа интерпретировать всё, происходящее вокруг него.

Таким образом, барон Мюллер после чтения дневников Джона Ди возвращается назад в будущее совершенно другим «человеком», изменениям точек зрения которого и возможно посвятить дальнейшие исследования.

¹⁰ Майринк Г. Указ. соч. С. 118.

А. А. Сямина
Особенности реализации сюжетного потенциала
воображаемого мира героя
в романе «Чума в Бедрограде»
(главы «Припев (второй раз)»
и «Припев (третий раз)»)

«Чума в Бедрограде» – роман, написанный в соавторстве Александрой (Альфиной) Голубевой и Корнелом (его настоящее имя неизвестно), выложенный только в сети Интернет и рассказывающий о некоем городе и болезни, разразившейся из-за столкновения двух соперничающих политических групп. Одна из них, стремясь уничтожить другую, запускает в городе эпидемию водяной чумы – смертельно-опасного вируса, – который якобы можно держать под контролем. Последствия, разумеется, оказываются непредсказуемыми.

Несмотря на возникающие переключки реалий романа с нашим миром (Бедроград – в прошлом Петербург, Всероссийское соседство, Европы и т.д.), сеттинг «Чумы в Бедрограде» абсолютно самостоятелен и представляет собой художественную реальность, полную знакомых деталей, но при этом в той же степени оторванную от тех существующих в нашем мире реалий, с которыми у читателя могут появиться ассоциации.

Действие «Чумы в Бедрограде» укладывается в девять дней и «Не день десятый», главы группируются по дням, и повествование в них принадлежит центральному герою романа. Субъекты постоянно сменяются, представляя историю с разных точек зрения.

Среди множества действующих лиц романа один из героев – Габриэль Евгеньевич Онегин – пересекает границу реального и воображаемого: ему снится сон, который, с точки зрения его сюжетного потенциала, и является объектом анализа в этой статье. Габриэлю Евгеньевичу в романе отведено три главы, и все они сгруппированы в дне четвертом, начиная и завершая его, перемежаясь двумя главами других героев. Сон Габриэля Евгеньевича разорван на две части, начинаясь в главе «Припев (второй раз)» и заканчиваясь в главе «Припев (третий раз)». Между ними помещена также имеющая для анализа значение глава героини по имени Брованна (кратко – Бровь) – «Приближение источников света».

Сон начинается с того, что Габриэль Евгеньевич последовательно сталкивается с элементами обстановки собственной квартиры, которые отсылают читателя к тому, что ожидает героя далее по сюжету: в *ковре* его вынесут из квартиры; *ключи, письма и цветные сигареты* разбросают по *кровати с балдахином*, чтобы скрыть его похищение. Наконец, возникает очевидно чужеродный ин-

терьеру, четко маркирующий границу элемент сна, а именно карикатурный двойник – *крыса Габриэль Евгеньевич* – во главе полчища крыс, бегущих из *Порта*, будто он «горит, и надо спасаться»¹. Это – мостик к тому, что именно в теле зараженного Габриэля Евгеньевича чума придет в Порт, и побегут из него не крысы, но чайки.



Далее возникает еще один герой, которого можно назвать своеобразным двойником Габриэля Евгеньевича – Дима. Они «похожи, как братья»² внешне, происхождением, связаны отношениями с одним и тем же человеком, каждого из которых он когда-то покинул, и сон теперь развивается в направлении прозрения его будущего. Здесь впервые в романе возникает ключевая для сюжета формула: выстрела может быть только два. Она объединяет сюжетные линии не-

скольких героев, в которых стреляют дважды – насмерть или нет. Сон Габриэля Евгеньевича намекает, что судьба Димы будет отличаться от судьбы героя, для которого выстрелы – в печень и в сердце – были смертельными: «Треснули два выстрела – пустых; но, хоть пуль и не было, оба попали в Диму: в печень и в сердце. <...> К стрелявшим подошёл третий – Андрей <...>. Покачал головой, пощёлкал языком: – Я же сорок раз говорил: в ногу, в правую ногу! Не в сердце! В сердце уже было, плохо кончилось»³. В конце романа в Диму действительно дважды стреляют – в печень и в правую ногу, как и «предсказано» во сне.

Наконец, первый «уровень» сна доходит до хаотичной компиляции деталей, часть которых позже действительно представит в романе отдельные сюжетные ситуации (например, *черемухой* украсят наряд одного из героев, причем сделают это персонажи, которые в конце книги переоденутся *грифонами*), а часть – останется загадкой, на их основе позволяя читателю лишь строить предположения о дальнейшей судьбе некоторых героев. Первая часть сна – и глава соответственно – заканчивается на том, что Габриэль Евгеньевич умирает

¹ *Альфина и Корнел*. Чума в Бедрограде // Чума в Бедрограде: здесь был Хикеракли. С. 196. URL: <http://bedrograd.megus.org/sites/default/files/pdf/bedrograd.pdf> (дата обращения 01.03.20).

² Там же. С. 197.

³ Там же.

во сне; по крайней мере, все обрывается на том, что грифоньи когти впиваются в его тело.

Следующая глава, принадлежащая другой героине – Брованне, – важна одним моментом: будучи единственной свидетельницей, способной подтвердить намеренное распространение чумы в городе, она очень некстати оказывается одна в темном переулке и совершенно неслучайно попадает под колеса такси. Точнее, ее глазами мы видим свет фар и стремительно приближающуюся машину, на чем глава и заканчивается. Другие герои в реальности романа далеко не сразу узнают, что с Брованной произошло на самом деле.

Однако у читателя есть Габриэль Евгеньевич и его сон, который любезно показывает случившееся во всех деталях. Начинается последняя глава Габриэля Евгеньевича и условный второй «уровень» его сна. Он устроен проще и, на первый взгляд, совпадает с реальным кругозором героя: он идет возвращать нелегально полученные расшифровки допросов, чего не сделал много лет



назад в реальности, и из-за этого был арестован невинный человек. Но он не знает дороги к службному зданию, и грифоны, растерзавшие его на первом «уровне», приходят на помощь – теперь отмеченные узнаваемыми уже для читателя деталями: «Самому ему не дойти, не найти, сам он не ведает путей города; только грифоны с охровыми звериными глазами, с красными страшными языками укажут дорогу»⁴. *Охровые глаза и красные языки* – это аллюзия на героев Охровича и Краснокаменного, и именно

они в конце книги вырядятся грифонами. Грифоны ведут Габриэля Евгеньевича по Бедрограду, но не к его изначальной цели – а в тот самый переулок, где герой от начала до конца видит смерть Брованны под колесами такси и даже людей, убивших ее. Он силится запомнить происходящее, узнать кажущиеся предельно знакомыми лица. В этот момент происходит пробуждение Габриэля Евгеньевича, теперь уже окончательное.

Таким образом, сон разбит на две части не только композиционно. По смыслу его также можно условно поделить на два «уровня», граница которых проходит четко по окончанию и началу вышеупомянутых глав. И если первый

⁴ Там же. С. 248.

«уровень» на этапе прочтения остается для читателя предельно непонятным из-за того, что по большей части связан с событиями, которым еще только предстоит произойти в романе гораздо дальше, то «уровень» второй намного ближе к моменту – он восполняет информационную лауну, проясняя судьбу Брованны. Кроме того, вторая часть сна тесно связана с пространством города, происходящее вписано в улицы Бедрограда и не выходит за их рамки, поначалу создавая иллюзию того, что сон закончился, а герой оказался в реальности.

Сон Габриэля Евгеньевича необычен даже для воображаемого мира потому, что увиденное им – буквально прозрение событий романа как в прошлое, так и в будущее, причем не только для самого Габриэля Евгеньевича, но и для других героев. Прозрение это иносказательно (что характерно для «провидческих снов») в той же степени, что по подаче многих деталей – прямолинейно (а это уже нетипично). Реальный кругозор героя не совпадает с его же кругозором в мире воображаемого: фактические знания Габриэля Евгеньевича сильно ограничены, он предельно пассивен и практически не вовлечен в быстро развивающийся сюжет романа.

По мысли О. В. Дрейфельд, «основная инициатива героя, благодаря которой возможность совершения определённого рода событий превращается в сюжет, – это воображающая деятельность или реакция на воображаемый мир»⁵. Какова же реакция на свой воображаемый мир у Габриэля Евгеньевича после пробуждения? Он не помнит (или по крайней мере никак этого не эксплицирует) первую часть сна. На вторую часть он реагирует поэтапно: линию с расшифровками мысленно определяет как «чужь», событие, которому не дано было случиться, а об эпизоде с девушкой и такси подумывает рассказать, но тут же отменяет и эту мысль: «Надо сказать Максиму что-нибудь – извиниться за своё молчание, спросить хотя бы просто, как прошёл его день; рассказать, что в одном из переулков Бедрограда было такси, и в такси были люди, и они убили – <...> Это всё сон, чужь. Сейчас не время»⁶.

При этом по ходу развития сюжета мы видим, что большая часть элементов обих «уровней» сна реализуется в романе как реальные события из прошлого или настоящего многих героев, при этом сам Габриэль Евгеньевич вне сна не обладает и никогда не мог обладать настолько обширными знаниями. Кроме того, Габриэль Евгеньевич по завершении своих глав не имеет возможности даже осмыслить дальнейшие события в контексте своего сна: хоть он и является пассивным участником некоторых из них, но пребывает без сознания, будучи уже тяжело больным. Не говоря уже о том, что о своем сне он так никому и не рассказывает, ни один из героев больше никак не соприкасается с его воображаемым миром.

⁵ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: монография. Кемерово, 2015. С. 120.

⁶ *Альфина и Корнел*. Указ. соч. С. 250.

Более того, помещенный почти в самом начале романа, этот сон не несет практического значения и для читателя – все упомянутые детали поддаются расшифровке лишь после прочтения книги целиком, не считая смерти Брованны – но и это просто дает читателю крупицу информации об уже мертвой и бездейательной героине чуть раньше, чем то же самое становится известно героям по ходу действия.

О. В. Дрейфельд в своей монографии «Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики» выделяет два типа реализации сюжетного потенциала воображаемого мира героя: «сюжет оконтуривания», соотносящийся с «циклическим» инвариантом сюжетной структуры, и «сюжет размывания границ», сопоставляемый с кумуляцией⁷.

Анализ сна Габриэля Евгеньевича показывает, что ни одно из направлений не реализуется здесь в полной мере. «Оконтуривания» не происходит, так как задача этого элемента – испытать героя на тождественность самому себе, вернуть его в реальность с четким пониманием границ собственного воображения, но при этом обогащенного смыслами, вынесенными из воображаемого мира. Габриэль Евгеньевич не в полной мере осознает границы своего сна – он не помнит или, по крайней мере, не рефлексировал о первой его части, а вторая не становится для него источником знаний или инструментом установления границы, он просто отмечает увиденное, кажущееся ему бессмысленным и несвоевременным.

Размывания границ как такового также не наблюдается – герой осознает, что спал, а события, происходящие далее и повторяющиеся элементы из мира его воображения, происходят без влияния и непосредственного соприкосновения с воображаемым. Сон замыкается сам на себя, с точки зрения сюжетного потенциала оказываясь нереализованным, становясь внутри текста не более чем любопытной, но почти бесполезной головоломкой для читателя, относительно легко разгадываемой после прочтения романа целиком.

Такой нетипичный с точки зрения связи с сюжетом характер воображаемого мира героя отчасти можно объяснить через авторское определение романа: «“Чума” скорее абсурдизм, маскирующийся под постмодернизм».

Если принять за истину абсурдистскую природу романа, то сюжетная неприкаянность сна Габриэля Евгеньевича становится вполне объяснимой. Поэтика абсурда предполагает разрушенную целостность мира, нарушение логических связей, раздробленность, которая в «Чуме в Бедрограде» проявляется на всех уровнях.

Кружозор большинства персонажей, так или иначе, лишен целостности – это выражается, например, в несовпадении знаний героев с фактическим положением вещей или в искаженности восприятия, а в связи с этим – в преврат-

⁷ Дрейфельд О. В. Указ. соч.

ном понимании происходящего. На этом строится большинство сюжетных линий в романе, включая основную интригу.

Благодаря сну Габриэля Евгеньевича читатель получает возможность шагнуть на ступеньку выше кругозора почти всех действующих лиц, включая самого Габриэля Евгеньевича, который часть сна забывает, а части не придает значения и принимает решение ничего об этом не рассказывать. Сама эта раздробленность вписана в абсурдистскую эстетику – сон является целостным элементом как воображаемый мир героя, однако он разрывается на две главы, причем разные части сна воспринимаются героем по-разному.

Таким образом, роль воображаемого мира с точки зрения его сюжетного потенциала редуцирована, и обе сюжетные схемы, выделенные О. В. Дрейфельд, нарушаются – сон существует в тексте обособленно и никак не влияет на события художественной реальности. При этом внутри сна хаотическим, искаженным образом дублируются детали и события, происходящие на самом деле, из-за чего обе реальности – «реальная» и воображаемая – оказываются по-своему раздробленными и абсурдными относительно друг друга.

А.А. Егорова
Роль воображаемого мира героя
в фантастических мирах Терри Пратчетта
(«Движущиеся картинки», «Цвет волшебства»,
«Мор – ученик Смерти»)

Художественная реальность, созданная автором в заявленных в названии статьи произведениях, обладает определенным мироустройством, которое может изменяться (или не изменяться) под действием воображения различных героев. В данной статье рассматривается связь воображаемых миров героев с фантастическими реалиями произведений, а также влияние самого процесса создания воображаемых миров на них. Одним из основных понятий в статье является понятие «воображения» как процесса создания воображаемого мира, а также рассмотрение изменения мироустройства художественной реальности в связи с появлением в ней воображаемых миров героев. Указанные произведения будут рассмотрены с нескольких сторон: 1) как именно проявляет себя воображаемый мир героя / героев (чем этот воображаемый мир является) 2) границы воображаемых миров и их пересечение 3) кругозоры героев и соотношение этих кругозоров с воображаемыми мирами. В результате мы сможем выделить основную функцию воображаемого мира в художественной реальности цикла «Плоский мир», в который входят все три рассматриваемых романа.

В «Движущихся картинках» под понятием «воображаемый мир» можно понимать не только «изображенный автором как “мир в мире” особый модус жизненной активности персонажа»¹, но и один из множественных миров художественной реальности. Для начала рассмотрим первое. Герои попадают в место под названием Гольвуд, где налаживают производство так называемых «движущихся картинок», снимают «клики». В Гольвуде обитает своего рода «идея» (идея Гольвуда), которая подчиняет себе сознание и разум всех живых существ, находящихся там (а для начала она же и призывает героев в Гольвуд). Герои начинают грезить, тем самым, во-первых, становятся полностью подчинены желанию и надеждам воплотить свои мечты в жизнь, во-вторых, дают Гольвуду (и этой самой идее) силу. Грезы героев (и, соответственно, грезы всего Гольвуда) оказывают влияние на границы между реальностью, в которой живут герои и в которой функционирует привычное им мироустройство (художественной реальностью), и другими множественными мирами вселенной. Одним из таких миров является «Нигде», которое только условно можно

¹ См.: *Дрейфельд О. В.* Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015.

назвать пространством, так как пространства в прямом смысле слова там нет (как и времени), однако там обитают «Твари», которые не имеют формы и которым жизненно необходимо вырваться в другой мир через образовавшуюся в стенках реальности брешь. Это «Нигде» использует размытые границы реальности, чтобы самому стать реальным.

В «Цвете волшебства» волшебник Ринсвинд и турист Двацветок в череде своих приключений попадают в место под названием Червберг. Это гора, висящая в воздухе в перевернутом виде, в которой живут люди, летающие на воображаемых драконах (герои попадают к ним в плен). Драконы материализуются только внутри самой горы или же недалеко за ее пределами, но на большие расстояния летать не могут как раз из-за того, что перестают быть реальными. Двацветок высвобождает их с Ринсвиндом из плена с помощью воображенного им самим дракона (дракон исчезает, когда Двацветок теряет сознание).

Воображаемый мир в романе «Мор – ученик Смерти» представлен, с одной стороны, пространством, а именно местом обитания Смерти (его домом и прилегающими к нему окрестностями), так как он сам его придумал и создал. С другой стороны, под воображаемым миром можно понимать сознание живых существ, реагирующее на присутствие Смерти поблизости (Смерть является отдельной личностью, полноценным героем). Оно блокирует мысли в головах людей (и не только), изменяет их так, что человек не видит Смерть, стоящего рядом с ним, тем самым, видоизменяя окружающую реальность.

Теперь обратим внимание на переход границ между воображаемым и реальным. Художественная реальность «Движущихся картинок» включает в себя не только Плоский мир, но и большое количество других вселенных (множественных миров). Границы между этими мирами имеют свойство истончаться под действием различных сил, в том числе и под действием воображения: «Но временами, когда стенки миров слегка истончаются в процессе носки, все “может” и “могло бы быть” просачиваются внутрь, а реальность, соответственно, утекает наружу»². Представленный и воображенный тем или иным героем мир со своим мироустройством и миропорядком входит в рамки мироустройства одной из реальностей (в данном случае это реальность Плоского мира), пересекает границу. Это приводит к тому, что реальность, мироустройство которой было нарушено вторгнувшимся воображаемым миром, изменяется, утрачивая свой привычный миропорядок. Гольвуд является существующим местом на карте Плоского мира, а значит можно говорить о географических границах. Идея Гольвуда формирует в пределах города особую реальность (воображение героев и их стремления воплотить воображенное в жизнь изменяет привычную реальность: животные приобретают осознанное восприятие окружа-

² *Пратчетт Т.* Пирамиды. Движущиеся картинки: пер. с англ. М.: Э, 2018. С. 576. (Герри Пратчетт. Коллекция).

ющего и речь; тролли и гномы, обычно живущие в постоянной вражде, становятся коллегами и друзьями). Находящиеся там герои либо совершенно не замечают разницы, либо постепенно приходят к ее осмыслению и предпринимают попытки изучения аномалий, там происходящих (к таким героям относятся Виктор, Джинджер, Чудо-Пес Гаспод, Себя-Режу-Без-Ножа Достабль и Зильберкит). К условно географическим можно отнести границу между реальностью Плоского мира и «Нигде» с его тварями, которые в финальной части романа переходят в пространство Плоского мира, материализуясь при этом и становясь реальными. Также в романе присутствует визуализированный маркер границы реальности и воображаемого, а именно туман, который поглощает в финале Гольвуд (обозначение бреши в стенках между реальностью и «Нигде», показатель перехода идеи Гольвуда от состояния воображаемого мира к реальности). Грезы и мечты, представляя собой идею Гольвуда и подчиняя себе разум героев, заставляют их воплощать себя в реальность, а герои тем самым пересекают границу, воплощая эту идею в жизнь. Помимо этого, Джинджер (единственная из героев) пересекает границу непосредственно во сне: она видит сны, в которых некая женщина пытается ей что-то рассказать о Гольвуде, а также в состоянии, схожем с состоянием лунатиков, идет за пределы города и пытается открыть дверь, ведущую в древний зал для просмотра «кликнов» (воплощая этим в реальность один из замыслов Гольвуда). Стоит еще отметить немаловажный факт наличия в художественной реальности Плоского мира специального прибора, способного измерять первоначальную действительность (так называемую «плотность реальности»). Числитель Риктора – изображение одного из волшебников Незримого Университета.

Что касается границ воображаемого мира в «Цвете волшебства», то они, как и в «Движущихся картинках», географические: герои попадают в Червберг, где воображение имеет возможность воплотиться в жизнь. По мере того, как они удаляются от этого места, созданное в воображении теряет свою материальность.

Теперь перейдем к «Мору – ученику Смерти». В данном романе воображаемый мир ограничен пространственно (речь идет о доме Смерти): это место не имеет точных географических координат, так как оно находится за пределами всех множественных миров художественной реальности (миров много, но Смерть один). Дом Смерти с прилегающими ему окрестностями является частью этой самой реальности, и Смерть с некоторыми приближенными к нему людьми имеют возможность входить в этот мир и выходить из него. Что касается границ воображения разумных существ в присутствии Смерти, то их практически невозможно пересечь: сознание блокирует его образ, не позволяя ему возникнуть в мыслях. Подобной «цензуры» избегают ровно две категории жителей Плоского мира, а именно волшебники и кошки (сознание тех и других пропускает образ Смерти в мысли, и они видят Смерть, если тот присутствует рядом).

Далее мы постараемся проследить границы кругозоров героев и границы воображаемых миров. Говоря о кругозоре героя в контексте «Движущихся картинок», где все герои так или иначе связаны с воображаемым миром, особый интерес представляют те из них, которые стараются понять суть происходящего в Гольвуде и произошедшие с привычным им миропорядком изменения. Виктор Тугельбэнд вступает в некоторое подобие борьбы с воображаемым миром, пытающимся стать реальным, пытаясь отвоевать у него, в первую очередь, свое сознание. В самом начале своей работы в движущихся картинках Виктор во время съемок кликов начинает слышать шепот, и после этого впадает в состояние транса. В этом состоянии он теряет себя как субъекта, перестает принадлежать привычному себе и становится Коэном-Варваром, персонажем, которого играет на съемочной площадке. Становление Коэном-Варваром, то есть полный уход от себя самого, можно рассматривать как полноценное погружение в реальность Гольвуда. Виктор, будучи захваченным идеей (идеей Гольвуда), воплощает воображаемый мир в действительность: то, что было задумано как жизненная история, рассказываемая в «клике», воплощается в реальность даже не Виктором как таковым, а качественно другим, Коэном-Варваром. Виктор, превращаясь в него, совершает поступки, которые изначально планировались как игра на условную камеру (в Плоском мире нет камер, там есть ящики, наполненные бесами, рисующими то, что находится перед ними), однако совершает не как положено исполняющему роль (играющему актеру), а как Коэн-Варвар, то есть с полной верой в реальность происходящего. Он дерется с троллями так, будто они являются действительными злодеями и представляют действительную угрозу. В случае с Виктором можно говорить о двойственности кругозора субъекта относительно воображаемого мира (согласно классификации О. В. Дрейфельда), но с оговоркой о бессознательном состоянии героя во время реализации воображаемого мира (после выхода из транса Виктор не помнит, что говорил и делал).

Джинджер после длительного времени, проведенного в Гольвуде, теряет связь с реальностью Плоского мира. В финале романа, приезжая в Анк-Морпорок на премьеру одного из кликов, она не в состоянии выйти из кареты на ковровую дорожку к людям, так как не может отождествить себя с собой: ее кругозор сливается с реальностью Гольвуда, которой в Анке, естественно, нет. Джинджер, чтобы выйти к толпе, представляет себя Долорес де Грехх (ее сценическое имя и ее личность, созданная Гольвудом), то есть убеждает себя, что все происходящее – съемка «клика», она становится качественно другой собой. В данном случае можно говорить, что «границы воображаемого мира изображаются как объемлющие по отношению к кругозору субъекта»³

³ Дрейфельд О. В. Указ. соч. С. 73.

(О. В. Дрейфельд), а сам воображаемый мир выступает как «единственный доступный субъекту вариант целостности самонидентификации»⁴.

Чудо-Пес Гаспод обладает полным контролем над своим разумом: он в состоянии вытолкнуть голливудские грезы из головы и смотреть на вещи трезвым взглядом. Благодаря этому, его можно назвать представителем первичной действительности (реальности Плоского мира), носителем ее миропорядка. Гаспод пытается донести до Виктора и Джинджер неправильность происходящего в Голливуде (пес умеет разговаривать, и умел он это делать еще до попадания в Голливуд), однако коммуникация между ним и людьми затруднена: «Я могу объяснить это только по-собачьи, но вы-то слушаете по-человечьи...»⁵.

Двацветок, воображая своего дракона, опирается на опыт, полученный из книги, которую он читал в детстве: драконы, существующие в Червберге, по мнению Двацветка, далеки от так называемых «настоящих» драконов, про которых он когда-то читал, они не передают всю полноту образа, обозначаемого словом «дракон» в его представлении. Думая об этом несоответствии, он рисует в мыслях образ «правильного» дракона, а этот образ тут же материализуется: «Наверное, здесь [в Червберге] граница между реальностью и мыслью немного размылась. Мне известно только то, что прежде меня не было, а потом ты меня придумал – и я появился»⁶. Таким образом, мы видим воображаемый мир героя, выраженный его видением образа «правильного» дракона, то есть его непосредственным жизненным опытом, который реализуется и становится частью реальности Плоского мира, пусть и в пределах ограниченной географической местности.

Воображение Смерти качественно отличается от воображения всех остальных тем, что не просто копирует и проецирует жизненный опыт героя, а создает нечто, что можно описать как псевдо-жизнь. Он старался не просто сделать свой дом похожим на живой мир, он пытался создать свой собственный мир. Смерть представляет и материализует образы из жизни (пруд с рыбами, деревья с листьями, трава, время и пространство, ветер и многое другое), но он не способен в силу своей сущности сделать их живыми: так, у него каждый новый день полностью похож на предыдущий; цветовая гамма практически всех вещей – черно-серая; пространство за пределами сада вроде бы есть, но отойти далеко от дома невозможно, и так далее. Что касается границ кругозора героев касательно их представления Смерти (их способности видеть Смерть), то здесь происходит ситуация, обратная всем предыдущим – воображаемый мир представляет собой не образотворчество героя, а как раз «образоНЕтворчество». Кругозор героев урезается их сознанием, искажая для них реальность.

⁴ Там же.

⁵ *Пратчетт* Т. Указ. соч. С. 383.

⁶ *Пратчетт* Т. Цвет волшебства: фантастический роман: пер. с англ. М.: Эксмо, 2015.

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод: процесс воображения у героев в трех рассмотренных романах имеет одну важную общую черту, а именно: воображаемый мир, создаваемый героем в процессе воображения, оказывает непосредственное влияние на реальность Плоского мира. Этот мир (или же отдельные части этого мира) материализуются, тем самым в разной степени изменяя привычное мироустройство с его миропорядком, первичную действительность. Можно сказать, что становление воображенного настоящим и его дальнейшее влияние на реальность Плоского мира – есть основная функция воображаемого мира героя в фантастических реалиях цикла «Плоский мир», созданного сэром Терри Пратчеттом.



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԳԱՐԵԳՈՐԻԱՆԻ
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐՈՍԻ
ԱՆՎՈՐԴԱՆԻ
ՄԱՍԻՆԻ
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ
ՄԱՍԻՆԻ
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐՈՍԻ
ՄԱՍԻՆԻ

АЛЕКСЕЙ МАСЛОВ
Маслов Алексей Александрович
Студент факультета журналистики
и массовых коммуникаций
Национального университета
научных и технологий
Республики Армения
Маслов

ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ
В ТИРИКЕ

У. В. Петухова Воображаемый мир героя в лирике А. А. Тарковского

Поэзия А. А. Тарковского отражает мировосприятие, которое можно обозначить метафорой моста, протянутого через время, соединяющего прошлое, настоящее и будущее. Главной стала тема духовного поиска человека в отраженной действительности первой трети XX века. Ж. Старобинский отмечает, что важно «не потерять ни одну из нитей, связывающих произведение с миром, историей, творческой активностью эпохи»¹. Каждая эпоха обладает уникальной имажинативной реальностью, отражением которой становится творчество и культура. В этой связи важно обозначить место А. А. Тарковского в контексте поэзии XX века.

Истоки творчества А. А. Тарковского необходимо искать, в том числе, в поэзии Серебряного века. То есть его поэтика является наложением и отражением нескольких имажинативных миров. Для поэтики А. А. Тарковского характерна поэтическая рефлексия, где сознание лирического субъекта сближается с миром и Другим, лирический герой открыт для коммуникации с миром, он выходит за пределы своего собственного «Я». Таким образом, происходит самотрансценденция, а также самоактуализация лирического персонажа.

Для того, чтобы глубже понять специфику художественной картины мира поэтики А. А. Тарковского, важно рассмотреть конструирование воображаемого мира лирическим героем. Художественно воображаемый мир лирического героя реализуется исходя из авторской позиции. Воображение во взаимодействии с фантазией, по мнению Я. Э. Голосовкера, создает имажинативные миры, которые раскрывают действительность и представляют собой отраженные образы.

В процессе создания реальности лирического героя важное место отводится хронотопу, который определяет границы воображаемого и имеет избирательную, организующую и смыслообразующую функции. Структура пространства-времени определяется «неотделимостью изображённого мира от воспринимающего сознания»². В имажинативном мире значимы пространственные и временные границы, которые невозможно преодолеть. Категории времени и пространства позволяют упорядочить предметы и события в воображаемом мире, и являются ментальной основой экспликации концептуальных смыслов в поэтическом тексте. В свете сказанного, продуктивным представля-

¹ Старобинский Ж. К. Понятие воображения: вехи в истории // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 43.

² Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Д. Тараченко. М.: Академия, 2004. С. 353.

ется когнитивный анализ поэтического текста с опорой на особенности концептуализации и категоризации времени и пространства; кроме того, важно уделить внимание основным символам-концептам, которые являются ключевыми и определяют специфику и уникальность воображаемого мира героя. Ж. Старобинский писал: «воображение становится как бы особым телесным оком, обращенным к духовной реальности, которую оно интуитивно постигает в символах»³.

Понятие концепта относится к когнитивному подтексту произведения и, по мнению А. Хаузера⁴, является формой непрямого изображения. Концепт имеет символическую функцию, напрямую связанной с формированием картины воображаемого мира, изображением воображаемого.

Концепты космоса и вселенной в стихотворении «Звездный каталог», являясь составной частью воображаемых миров, наиболее активно участвуют в экспликации концептуального содержания текста и при этом имеют отношение к категориям времени и пространства. Авторская интенция достаточно ясна: в стихотворении воображаемым событием является разлука с бывшей возлюбленной и несостоявшаяся попытка связаться с ней, с помощью употребления «звездной» семантики подчеркивается «космическая» отдаленность лирического героя от объекта его любви и невозможность воссоединения. Воображаемый образ возлюбленной трансформируется в звезду, что символизирует расстояние между героями и невозможность их встречи. Присутствует отдаленность временная и пространственная. Отрицается возможность встречи даже во сне: «я тебе не захочу присниться», «позвони мне через триста лет»⁵. Срок в триста лет, не так велик во вселенском масштабе, но многократно превышает время земного существования.

Тема духовной трансформации лирического героя, его место в вечности, чувство величия Вселенной, стремление к обретению опыта «внутреннего человека» отразилось в стихотворениях А. А. Тарковского «Надпись на книге» (1946 и 1964) и «Посередине мира» (1958). Характерной особенностью имажинативного художественного мира поэтики Тарковского является отсутствие противопоставления «реального» «ирреальному». Всё переживаемое реально и субъективно. Повторяющиеся единицы развития – вербальные концепты, так же, как и в музыке, именуются лейтмотивами. Так, репрезентация образов, сотнесенных с представлением о вечности (например, концепт моря в стихотворениях «Посередине мира» и «Надпись на книге» (1964)) сопровождается концептуализацией цвета как средства выражения идеи величия бесконечности и вечности. Подобное мироощущение включает в себя восхищение величием,

³ *Старобинский Ж.* Указ. соч. С. 44.

⁴ *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. Muenchen: Max Hueber Verlag, 1958. P. 233.

⁵ *Тарковский А.А.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 55. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

красотой мира и чувство глубокого драматизма бытия. В стихотворении «Посередине мира» отражено присутствие человека в вечности, надвременное состояние бытия, экзистенциальные переживания о жизни и смерти. Лирический герой смотрит на себя со стороны – издаലെка, в космической перспективе, с высоты длинной череды событий, из которых состоит жизнь. Появляются диалектические имажинативные образы: жизнь-смерть, двоемирие, которое представляет собой наиболее устойчивую оппозицию: бытие – небытие. Эти два начала осознаются не локальными мотивами, а двумя важными темами, организуящими воображаемый мир. Здесь, опираясь на идею Я. Э. Голосовкера, возникают значимые образы, которые могут быть воплощенными смыслами – высокими смыслообразами-символами. Таков смыслообраз пророка, символа благодати веры мудрости. Полнота времени достигается здесь синхронизмом сосуществования в одной пространственно-временной точке нескольких времен, по принципу контрапункта, вследствие чего концентрированное время отдельного мгновения становится длительным. К концу стихотворения лирический сюжет не завершается, а возникает новый образ, разгадка которого остаётся за пределами стихотворения, в контексте всего художественного воображаемого мира лирического героя.

В стихотворении «Надпись на книге» (1964) концепт творчества репрезентирует наглядно-чувственные образы морской пучины. Лирический герой занимает ценностную позицию по отношению к изображаемому посредством переживания образа мира. Воображаемое событие возникает через взаимодействие с образом мира⁶. Лирический субъект начинает свой путь с диалога с музой, которая властвует над временем. Муза является ценностным контекстом «другого», она представляет собой «объективированное переживание» лирического субъекта. Творческая сила воображения оживляет картину, создает эффект присутствия. Цвет и свечение выступают в качестве образно-конструктивных средств. В стихотворении картина колеса времени связана с вечностью и мечта также вечна, как и глубокая синь морей. Таким образом, время становится неотделимым от образа воды. Пространство воображаемого мира имеет определенные рамки и осмысливается как данность бытия лирического героя. Лирический герой рисует в воображении царство мечты и музыки – «зелено-голубой шир». Благодаря фонетическим приемам «плеск волн» и «раскат грома» можно буквально услышать. Картина оживает в воображении читателя. Море в стихотворении является частью художественной воображаемой картины, созданной лирическим «я». Воображаемый мир становится идеальной реальностью: лучшие краски соединяются с лучшим временем: «Земля семи цветов и синь семи морей, и суток лишний час, и лучший месяц года» [С. 70].

⁶ Дрейфелд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово: КГУ, 2015. С. 38.

В стихотворении «Надпись на книге» (1946) рождается романтический миф о слове, возникает смыслообраз поэта-пророка, для которого творчество – это акт преобразования мира и самого поэта. Концепт дома осмысливается в творчестве автора через категории времени и пространства. Дом в воображаемом мире лирического героя – это замкнутый образ мира лирического героя, существующий в определенной эпохе и определенном пространстве и отождествляемый с ними, существующий константно в реальности импинативного мира прошлого.

А. А. Тарковский в стихотворении 1946 года выражает экзистенциальную концепцию человека, передаёт острый драматизм переживаний лирического субъекта, утратившего дар творческого преобразования мира. В стихотворении 1964 года, напротив конструируется иной воображаемый мир, где личность сумеет проявить свои творческие силы и ничто не нарушит своеобразия ее грез. Таким образом, можно сделать вывод о том, что воображаемые миры лирических субъектов находятся в противопоставлении друг другу, они инверсивно, зеркально симметричны.

Предметом переживания лирического «я» является единство лирического героя и юношеского переживания жизни. Я. Э. Голосовкер пишет, что «светлая память о родном доме, годах юности и светлые образы, закрепляются творчески в мире импинативной реальности»⁷. Воображение, по мнению Ж. Старобинского, это «фантастическая обработка исходных данных эмоционального опыта»⁸. Лирический субъект, выступая в роли художника воображаемого мира, его собственной реальности, в которой он существует, наделен властью воссоздавать прошлые воспоминания и делать их зримыми, также, как и, меняя ракурс видения, мысленно проводить мост между прошлым и настоящим, устремляясь в будущее. Происходит разграничение «действительности» и «видения» в тот момент, когда лирический герой, занимая ценностную позицию в настоящем и таким образом самоопределяясь, наблюдает свое прошлое и заглядывает в будущее.

В стихотворении «Песня» ведущую роль занимает экспликация эмоционального содержания, связанного с невозвратностью былых времен. Пространство импинативного прошлого трансформируется в сознании лирического героя и навсегда остается «синим раем». Кроме того, вспомогательными средствами создания образа, также выполняющими эмотивную функцию, являются метафорические образы прошлого, преобразованного в воображении лирического героя: «По скошенной мяте, по синему раю, сущее – навсегда потеряю» [С. 142]. Последнее свидетельствует о смене перспективы, позиции авторского «Я»: в начале отрывка лирический субъект смотрит в прошлое из

⁷ Голосовкер Я. Э. Импинативный абсолют // Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. М.: Наука, 1987. С. 150.

⁸ Старобинский Ж. Указ. соч. С. 39.

настоящего: «Давно мои ранние годы прошли» [С. 142], но затем он переносится мыслью во времени.

В заключение следует заметить, что символы-концепты и пространственно-временная организация лирического произведения имеют определяющее значение не только для исследования воображаемых миров в лирике, но и для понимания и анализа поэтической картины мира А. А. Тарковского. Важнейшими особенностями воображаемого мира поэтики А. А. Тарковского являются: неразделимость реального и воображаемого, обращение к имажинативным воспоминаниям и взаимосвязь времен. Присутствует связь воображаемого мира героя и истории жизни, хранящейся в его памяти. Личное прошлое репрезентуется в рамках воображаемого мира.

В целом, в поэтической системе А. А. Тарковского хронотоп преимущественно отражает символ вечности и бесконечности. Виртуальный пространственно-временной континуум всегда эмоционально окрашен. Способ изображения воображаемых миров, а также ценностная позиция лирического персонажа актуализируют индивидуальную авторскую картину. Реализуя функцию наполнения картины мира образами отраженной реальности, изображение лирического «я» создает виртуальные миры, а способом их постижения является пространство и время воображенной реальности, наполненной смыслообразами и символами. Возникает уникальный образ мира, преломленный сквозь призму воображения лирического героя.

А. С. Беякова

Воображаемая зримость:

Рождество в стихотворениях И. Бродского

Идентификация воображаемой реальности в лирике осложняется условностью границ между реальным и фиктивным, так как любое фиктивное в лирике (сон, воспоминание, мечты) – становится особым опытом переживания мира лирическим субъектом. Так, в основе Рождественских стихотворений И. Бродского лежат воспоминания о событиях Рождества. Цикл рождественских стихотворений Бродского, который писался поэтом в течение всей его жизни, в данном контексте становится абсолютно уникальным художественным материалом, на примере которого можно рассмотреть формирование границ между реальным и воображаемым миром лирического субъекта и их трансформацию в стихотворениях.

Стоит обозначить основные образы и мотивы, которые являются смыслообразующими: ключевой образ Младенца, претерпевающий особую эволюцию (объект, который является частью общего пейзажа, центральная фигура, адресат повествования и, наконец-то, полноправный участник диалога с Богом Отцом, подчеркивающий неразрывное вневременное чудо Рождества), образ Звезды, также прошедший путь от символа надежды до олицетворения в себе Бога Отца. Мария и Иосиф, которые выходят за рамки объектов общего хронотопа Рождества и появляются как самостоятельные фигуры уже в поздних стихотворениях, волхвы, дары, пастухи и костер. Особое внимание стоит уделить хронотопу пещеры, уют и тепло которой противопоставляется космическому холоду снаружи, что выражается через темные цвета, присутствие ветра и снегопада.

Отдельный акцент стоит сделать на мотиве снежного бурана, так как именно он становится одной из главных связующих между реальностью и воображаемым. Снег в стихотворениях – один из ключевых деталей пейзажа («лютая стужа¹», «буран бушевал», «Холодный ветер снег в сугроб сгребал», «В усыпанном блестящими ватном снегу» и т.д.). Очевидно, что для местности Вифлеема подобные погодные условия нонсенс, а событие, которое описывается в Евангелие, не могло произойти в буран даже при аномальных условиях (например, пастухи не могли бы пасти овец в снежное время). Также И. Бродский в интервью П. Вейлю² подчеркивал, что черпал вдохновение для

¹ Здесь и далее тексты цитируются по изданию: *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб., 2012.

² И. Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 558.

рождественских стихотворений в итальянской живописи, но для южной европейской местности не свойственна снежная погода.

Образ снежной зимы является естественной частью семантического поля Рождества в сознании русского читателя. Подобное вкрапление нетипичных для местности, но, очевидно, родных для писателя погодных условий, можно встретить и в стихотворении Бориса Пастернака «Рождественская звезда», которое также оказало влияние на цикл Бродского. Пастернак помещает в ближневосточную местность элементы русской природы (ольха, грачи, поле, погост, оглобля в сугробе), иногда слишком гиперболизировано придавая пейзажу особый национальный окрас: «звезда... пламенела, как стог..., как хутор в огне и пожар на гумне»; «Она возвышалась горящей скирдой / Соломы и сена». Бродский избегает навязчивых сравнений, снег даже становится гармоничной частью пейзажа, однако именно в нем проявляется «внешняя» сторона воображаемого мира лирического субъекта.

Нам представляется важным проследить трансформацию перспективы видения наблюдателя, в которой и будет выражен переход от ирреальной реконструкции событий к реальности. В первых стихотворениях («Рождество 1963 года», «Рождество 1963») присутствие всеведущего автора делает границу между внутренним и внешним миром лирического субъекта максимально условной, но при этом наблюдатель оказывается в позиции вневходимости по отношению к действительности. Эту дистанцию усиливает повествование от третьего лица, прошедшее время и отсутствие личных местоимений. В ранних стихах Бродского на тему Рождества особенно ярко выражен нарратив описания, благодаря которому создается текстовая картина, осязаемость которой является близкой для читателя.

Уже в первых стихотворениях становится очевидным центростремительное движение от всего мира к Христу, о важности которого поэт говорил П. Вейлю. В первом стихе стихотворения «Рождество 1963 года» утверждается событие и центральная фигура («Спаситель родился»), далее перспектива видения расширяется до пустыни, и через поступательное движение в описании бурана, дороги царей и верблюда, точка зрения звезды (которую принимает и наблюдатель) выделяет пещеру как центр композиции. Особое внимание стоит уделить метафорам, которые создают персонафицированный образ деталей пейзажа – «буран бушевал и выматывал душу», «звезда смотрела», «трех караванов дороги сходились в пещеру». Таким образом, автор скрепляет смысловое пространство художественного текста стихотворения сквозной идеей одушевленности, а само место действия становится осязаемым для наблюдателя. Цари, дары и верблюды становятся частью природного фона, его дополнением.

Стихотворение «Рождество 1963» становится смысловым продолжением предыдущего текста («волхвы пришли»). Внимание наблюдателя сосредоточено внутри вертепа, а не на общем пейзаже. Художественный текст насыщен словами-визуализаторами цвета, звука, температуры, форм, которые вызывают ассоциативное мышление у читателя («светила ярко», «холодный ветер», «снег в

сугроб», «шуршал песок», «костер трещал», «дым шел свечой», «огонь вился крючком»). Интересно, что на фоне статичных человеческих фигур волхвов и младенца, весь остальной мир находится в движении и объекты совершают активные действия. Стихотворение построено таким образом, что сначала в поле зрения наблюдателя попадает свет звезды, затем ощущается температура через холод, ветер и снег. В следующем стихе доминантным становится звук («шуршал», «трещал»), далее – форма, выраженная через скрытые сравнения («Дым шел свечой. Огонь вился крючком»). Центростремительное движение здесь подчеркивается не просто сужением перспективы, а мотивом круговых циклических движений, ведущих к фигуре младенца (чье центральное положение вновь подчеркивается троекратным лексическим повтором) – «снег в сугроб сгребал», «огонь вился крючком», «ясли окружали», «кружился снег», «клубился белый пар».

Особое внимание стоит уделить стихотворению «В Рождество все немного волхвы...». Внешний мир – реальность с предпраздничной суетой, и внутренний – отсылка к событиям Рождества, тесно переплетаются в тексте. Внешняя картина реального мира выстроена достаточно подробно. Бытовой хаос и давка в магазине показана с помощью метонимии. Составляется каталог вещей, запахов, продуктов. Взгляд наблюдателя скользит по человеческим фигурам. Сначала он останавливается на тех вещах, которые люди держат в руках: «Сетки, сумки, авоськи, токи...», затем обращается к одежде: «шапки, галстуки, сбитые набок». И только лица остаются незамеченными, они расплываются в «хаосе». Интересно, что первые три строфы стихотворения лишены всяческой личностной окраски. Повествование ведется в третьем лице единственного числа, а субъект смотрит на «разносчиков даров» со стороны. В четвертой строфе позиция наблюдателя меняется: «Пустота. Но при мысли о ней видишь вдруг как бы свет нюткуда», глагол во втором лице единственного числа позволяет лирическому субъекту взглянуть на себя со стороны, а затем, прибегая к местоимению «мы», отождествить себя с толпой. В стихах тесно взаимодействует бытовая лексика и лексика из семантического поля Рождества. Так, в стихе: «Ирод пьет. Бабы прячут ребят» присутствует двусмысленность (царь Ирод и убийство младенцев, и мужья-ироды, избивающие детей). Так и возникновение Младенца и «фигуры в платке» «на дверном сквозняке» соединяет библейское время с историческим, синтезируя прошлое с настоящим. В последней строфе наблюдатель, словно один из волхвов, встречается с Младенцем. В этих строках особенно ощущается вневременность События – когда человек, пройдя через хаос, непонимание и пустоту может стать одним из волхвов и пережить Рождество.

В стихотворении «Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве» возвращает поэта к традиции рождественских стихотворений. Лирический субъект вновь обращается ко второму лицу («Ты и сам», «настигаешь», «помолись»), однако границы между адресатом и адресантом здесь не так размыты, как в ранних текстах. Косвенные обозначения «сирота / отщепенец, стервец, вне

закона. / За душой, как ни шарь, ни черта», сравнения, разделяющие образ субъекта от объектов сравнения («как второй Назорей» – здесь очевидно отделение субъекта от фигуры Христа) – подобные приемы делают монолог более личным и персонализированным, направленным на себя. Лирический субъект «настигает» себя «в любом естестве / по небрежности отгиска в оном» – по неясным следам, как и положено Пинкертону. В тексте совмещаются несколько пространственно-временных пластов: а) снежная пурга как актуальное зимнее время празднования Рождества; б) американская действительность (образ Пинкертона, сопоставление осколка звезды с беженцами в лодке как отсылка к эмигрантам); в) сам Вифлеем (образы звезды, даров и царей). На фоне сложных пространственно-временных связей парадоксальным становится и образ земного шара, который обрамляет стихотворение. Лирический субъект, ощущая себя во вселенском одиночестве, описывает снегопад (который «оставляет весь мир в меньшинстве») – то есть одиночество мира и лирического субъекта становится почти тождественным. Весь мир в безвременном и вездесущем снегопаде уподобляется снежным хлопьям. При этом сравнение «света», набившегося в «осколок звезды» с «беженцами в лодке» уравнивает звездопад с оставленным меньшинством, взаимозаменяя, таким образом, лилоту и гиперболу. Само метафорическое сравнение «света» в осколке звезды с беженцами вмещает в себя несколько планов – и христианский (звезда как рождественский символ и «свет» в контексте чистоты и святости), и политический (в котором становится понятна именно фигура «осколка» от звезды, и неоднозначная лексическая наполненная фразы – «сколько света набилось <...> на ночь глядя»), и биографически-личного для самого Бродского. Одиночество лирического субъекта изображается с помощью лексем, передающих или активизирующих зрительные и слуховые процессы: «тишина», «сколько света», «на ночь глядя», «не ослепни, смотри!», «помолись лучше вслух». Стихотворение вновь построено на контрасте света в ночное время суток, при это свет нарастает к середине стихотворения (снег – свет – звезда – «не ослепни») и сходит на нет к концу (дети в колыбелях – прямая ассоциация с ночью) – так как со взгляда на «осколок звезды» герой смещает внимание в сторону молитвы за весь мир. Интересен сам переход от созерцания к действию, совершающийся в четвертом катрене. После обращения в императивной форме «не ослепни, смотри!» употребляется до этого момента опускаемое местоимение «ты», направленное в сторону самого лирического субъекта, за которым следует цепочка существительных, показывающих его самоопределение. В момент, когда форма пара изо рта сравнивается с «профилем дракона», субъект смотрит на себя стороны (очертание форм своего пара во время разговора рассмотреть нельзя). То есть внимание наблюдателя смещается от звезды к самому субъекту, и лишь после этого, в последнем катрене, созерцание замещается на сотворение.

В «Рождественской звезде» вновь безличный повествователь становится основным наблюдателем и носителем точки зрения. Четкое деление на три

строфы созвучно постепенной центростремительной направленности на сужение пространства (местность, где происходит Событие → внешнее описание пещеры → происходящее вокруг Младенца → взгляд Отца, сконцентрированный на Младенце). Связь Ребенка с взглядом Бога Отца, словно умяляет всё остальное, что есть в Бытии, что было до этого и будет после. Младенец видит лишь те предметы, которые находятся рядом с Ним, а Отец смотрит в пещеру «издалека». Здесь также присутствует смена фокуса, читатель сначала глазами Христа осматривает близкорасположенные к нему объекты, а после описывается взгляд Отца в пещеру с необъятного расстояния. При этом расстояние, с которого Отец смотрит на Младенца, претерпевает особую трансформацию в последней строфе (сначала нарочито подчеркивается отдаленность звезды от пещеры синтагмами: «издалека, из глубины Вселенной, с другого ее конца»), а далее вся действительность замыкается на однонаправленном взгляде). Именно в этом стихотворении звезда становится не просто символом, а олицетворением Бога и носителем Его взгляда.

На пространство указывается дважды – при описании места рождения Христа («в местности, привычной скорей к жаре, / чем к холоду, / к плоской поверхности более, / чем к горе») и при описании места расположения звезды («издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца»). Здесь очевидна пространственная вертикаль, на которой строится молчаливый контакт Отца и Сына. Интересно, что Бродский подчеркивает исключительность События, делая акцент именно на пространственно-временных особенностях происходящего (метель в месте, которому присуща жара, пещера в пустыне, для которой нехарактерна скалистая местность) – несмотря на то, что метель и ветер являлись неотъемлемой частью рождественской картины в ранних стихотворениях, в «Рождественской звезде» впервые подчеркивается парадоксальность погодных условий. Температура описывается кратким определением – «в холодную пору». Важно, что не говорится ничего о том, как чувствовал себя Младенец в вертепе, сказано лишь о присутствии в его поле зрения «желтого пара из воловьих ноздрей», при этом Бродский делает Младенца незащищенным и уязвимым, и пар, и подарки, «втащенные» в пещеру, словно доставляют Ему неудобства. Это выражается и в цветовом наполнении текста. Есть только два указателя на цвет – желтый пар, на который смотрел младенец и мигающая, сквозь облака, «из глубины Вселенной» звезда (что наталкивает читателя скорее на представление холодного, тревожного и едва заметного на небе света). Монотонный ритм стихотворения, подчеркнутый амфибрахией, передает то спокойствие и внимательность, с которой Отец смотрит на младенца. В тексте особо ощущается отчужденность Отца, его подчеркнутое далекое расстояние от Сына, и отсутствие всякой эмоциональной чувственности.

В поздних стихотворениях всё более фигурирует обращение ко второму лицу, делая событие сверхличным для адресата. Так, в стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» позицию наблюдателя и творца границ воображаемого мира занимает сам читатель. Лирический субъект дает

нам стратегию видения, в рамках которой мы можем представить Событие Рождества через чувственное восприятие. Важно, что элементы «реального мира» (щели в полу, спички, посуда) становятся проводниками к миру воображаемому, физические ощущения (холод, голод) сменяют звуки (стук, бренчание), а для представления встречи Бога Отца и Сына используется душевное ощущение одиночества, знакомое любому человеку, которое подчеркивается «огромным впотъмах» расстоянием .

Границы между реальным и воображаемым в цикле стихотворений Бродского действительно являются условными, но при анализе становится очевидно, что именно выход лирического субъекта из воспоминаний о Рождестве и его связь с реальностью открывает читателю безвременность События и причастность к нему абсолютно каждого человека.

А. М. Королева Воображаемый мир Юрия Живаго в стихотворении «Сказка»

Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» относится к тем редким художественным произведениям, которые воспринимаются в слиянии разных литературных родов. Одной из тем в изучении романа видится соотношение лирического и повествовательного сюжета в романе. Этот вопрос впервые был поставлен в исследовании Д. М. Магомедовой (1990 г.). В нем выделена одна из важнейших черт поэтики Пастернака, которая кроется в соотношении повествовательной части романа со стихотворной: «стихи могут восприниматься как творческое преобразование и переосмысление прозаической реальности, а отдельные эпизоды романа – как своего рода комментарий к стихам»¹. Обстоятельства написания доктором стихотворения «Сказка» описываются в эпизоде из 14 части романа («Опять в Варькине»).

Юрий Живаго мысленно перемещается в иную реальность в процессе творчества. Видения доктора, пишущего «Сказку», основаны на фольклорно-мифологической основе: народном предании о Егории Храбром. В данном случае – это библейский миф о Георгии Победоносце («Чудо святого Георгия о змие»). Борис Пастернак в одном из писем пояснял замысел «Сказки»: «Стих[отворение] посвящено подвигу св. Георгия... Имя героя романа “Доктор Живаго” Юрий – славянский эквивалент греческого Георгия»².

Такое совпадение имен дает основание для предположения, что герой Пастернака может «ставиться не только в тот же ряд, что Гамлет и Христос; к этому ряду персонажей через “Сказку” добавляются Георгий Победоносец и сказочный богатырь»³. Эту гипотезу о значимости сказочных мотивов можно подтвердить словами автора о том, что во второй книге романа «действительность... помещаю еще дальше от общепринятого плана, чем в первой, почти

¹ В исследовании в первый раз в изучении творческого наследия Пастернака обосновывается существование единого сюжетного инварианта в «виде различных жанровых “версий”, иногда явно, иногда лишь опосредованно связанных между собой» (Магомедова Д. М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1990. Т. 49. № 5. С. 414). Эта гипотеза нашла подтверждение в работах последующих исследователей, выявивших сюжетные инварианты в прозе, лирике и драме Б. Л. Пастернака.

² Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. IV. Доктор Живаго. М., 2004. С. 744. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

³ Горелик Л. А. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. С. 321.

на границе сказки» [Г. X. С. 57]. Стихотворение «Сказка», как и весь «Доктор Живаго», не раз прочитывалось через призму сказочного сюжета⁴. Настоящая статья посвящена иной теме – воплощению в лирике воображаемого мира героя.

1

В воображении Юрия Живаго разрушается граница между его реальной жизнью с Ларой в Варькино и миром народного предания о битве Егория Храброго с драконом. В представлении доктора его возлюбленная становится пленницей огнедышащего дракона, сам поэт – Егорием Храбрым, а «волки... стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варькина» [Г. IV. С. 436–437]. Волки здесь упомянуты не случайно, по народной легенде, святой Егорий защищает людей и домашний скот от волков. Юрию Живаго в своем видении казалось, что «в овраге залег чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» [Г. IV. С. 438–439].

Через воображаемый мир лирического героя в «Сказке» поэтика легенды о Георгии Победоносце, заступнике России, переносится на исторические события. Легенда о святом в стихотворении Ю. А. Живаго разворачивается на необозримом пространстве всей России; сказочный дракон и волки становятся символом вражьей силы и революции, которые хотят погубить доктора и Лару, а, может, и всю Россию. Напомним, что Живаго пребывает с Ларой в Варькино в самые тяжелые и поворотные недели революции. Образ Лары в романе символизирует образ России. Так, доктор размышляет: «А чем является она [Лара – А.К.] для него...?» [Г. IV. С. 388]. И сам отвечает себе: «Россия, его несравненная, мученица, упрямец, сумасбродка, шалай, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть!» [Г. IV. С. 388]. В воображаемом мире героя в стихотворении в один символ соединяются пленная царевна / дочь земли / княжна⁵ – Лара – и Россия. Победа над драконом символизирует спасение и своей любимой, и страны. В стихотворении, согласно исследованию В. Я. Малкиной, «фантастическое создает... объемный трехмерный образ, объединяющий и буквальный, и переносный, и символический смысл»⁶.

⁴ Писатель во время работы над романом использовал фольклорные источники (об этом см. *Борисов В. М.* «Река, распахнутая настезь»: к творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго». URL: pasternak.niv.ru/pasternak/bio/borisov-reka.htm (дата обращения: 07.04.2020); *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: биография. М.: Цитадель, 1997. С. 666).

⁵ «Кто она? Царевна? / Дочь земли? Княжна?» – строки из стихотворения «Сказка» [Г. IV. С. 530].

⁶ *Малкина В. Я.* Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Wrocław: Русско-польский институт, 2017. С. 107.

Основой для воображаемой реальности доктора Живаго стало библейское предание, которое высвечивает евангельский подтекст всей книги. Как святой с божьей помощью побеждает дракона, так и Россия может спастись только через веру. Перед решающей битвой конный взывает к Богу:

Посмотрел с мольбою
 Всадник в высь небес
 И копьё для боя
 Взял наперевес
 [Т. IV. С. 530].

2

Борис Пастернак в прозаической части романа делает акцент на запечатлении воображаемого мира героя с помощью лирических средств (метра и ритма). Юрий Живаго подбирает стихотворный размер, который может наиболее легко выразить его чувства. Он отвергает пятистопник и четырехстопник, заставляя себя «укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике <...>. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания» [Т. IV. С. 438–439]. Доктор на страницах романа не раз размышляет о семантике метра (к примеру, слова о лирике А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова)⁷. Бориса Пастернака как и М. А. Гаспарова интересовала проблема семантического ореола метра⁸.

Один из крупнейших исследователей творчества Бориса Пастернака В. С. Баевский назвал «Сказку» типичной балладой⁹. Именно этот гибридный жанр с признаками лирики, эпики и драмы наиболее подходит для изображения воображаемого сказочного или потустороннего мира. Баллада тяготеет к трехсложным размерам, что видно по пастернаковскому стихотворению. Начало «Сказки»: «Встарь, во время оно / В сказочном краю...» [Т. IV. С. 528] стилизовано под зачин народной сказки. Известно, что литературная баллада генетически восходит к фольклорным жанрам сказки. Сюжеты сказки и баллады строятся на событии встречи между «здешним» и «потусторонним» мирами. Однако финал этих жанров диаметрального противоположен. В сказке герой выходит из этой встречи победителем, преодолевшим смерть. В балладе для героя соприкосновения с «иным» оборачивается катастрофой¹⁰.

⁷ 6 глава части девятой «Варыкино» [Т. IV. С. 282–283].

⁸ См.: *Гаспаров М. А.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. О семантических ореолах в лирике Б. А. Пастернака см.: *Поливанов К. М.* Об одной разновидности разностопного ямба в лирике Бориса Пастернака. URL: https://ruthenia.ru/Trudy_VII/Polivanov.pdf (дата обращения: 18.04.2020).

⁹ Цит. по: *Власов А. С.* «Предвестие свободы» (О стихотворении Б. Пастернака «Сказка» в контексте романа «Доктор Живаго») // *Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей.* Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009. С. 270–275.

¹⁰ *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко].* М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27.

Одним из типологических свойств фантастического мира является его расположение на границе между бытием и небытием¹¹. А. С. Власов делает справедливый вывод о том, что «финал “Сказки” нельзя рассматривать вне концептуальной парадигмы “сон / смерть”, представленной рядом образов-инвариантов, проходящих через всё повествование, прозаическое и поэтическое»¹². В анализируемом стихотворении «открытый финал», по сути, оно не заканчивается ни победой, ни поражением: «конный в шлеме сбитом» [Г. IV. С. 530] и дева находятся на зыбкой границе сна/смерти и пробуждения/жизни:

Но сердца их бьются.
То она, то он
Сияются очнуться
И выпадают в сон.
[Г. IV. С. 531]

Стоит обратить внимание на визуальную и звуковую реальность мира «Сказки» для доктора. Борис Пастернак делает акцент на том, что «Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, *Юрий Андреевич видел* сзади, как он уменьшается, удаляясь (курсив мой – А. К.)». Автором подчеркивается зрительная и слуховая («ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения» [Г. IV. С. 439]) реальность воображаемого мира героя. Отдельно остановимся на визуализации музыкальных образов Фридерика Шопена в видении Юрия Живаго. Доктор, погрузившись в творчество, «услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена» [Г. IV. С. 439]¹³. В этой строке, описывая от третьего лица видения Живаго, Пастернак «выдает» свое авторство воображаемого мира доктора. Шопен был одним из любимейших композиторов писателя, к чьему творчеству Б. Л. Пастернак возвращался на протяжении всей своей жизни (6 стихотворений и статья писателя посвящены музыке Шопена)¹⁴.

¹¹ *Агапитова Е. К.* Фантастический мир как категория поэтики // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав: Русско-польский институт, 2017. С. 99.

¹² *Власов А. С.* Указ. соч. С. 270–275.

¹³ Интересным вопросом представляется о какой из четырех баллад Шопена идет речь. На наш взгляд, – это начало Ballade No.2 (F-dur), Op. 38.

¹⁴ Поэзия не сразу стала единственным призванием Б. Л. Пастернака. Он начал писать стихи довольно поздно – в 19 лет. До этого шесть лет своей жизни поэт и писатель посвятил профессиональным занятиям музыкой (фортепьяно). От тех лет остались музыкальные сочинения Пастернака: две прелюдии и соната для фортепиано (они воспроизведены на диске-приложении к полному собр. соч. в 11 т.). Вспоминая те годы и причину прекращения занятий, Борис Пастернак писал в автобиографии «Охранная

Переходя от частных вопросов к общему и главному: «Какое место занимает воображаемый мир “Сказки” в романе?» отметим, что предание о Георгии Победоносце лежит в основе русской культуры и государственности как символ Победы. В романе «Доктор Живаго» образ змеборца почти лишен значения победы на поле брани, здесь победа звучит гораздо шире: как победа жизни над смертью и добра над злом. В одном из писем 1948 г. Пастернак приносит очень значимую для всего его творчества фразу: «В искусстве надо быть победителем...» [Г. IX. С. 575]. Также и в романе жизнь Юрия Живаго конечна, а его искусство – бесконечно. В своих стихах поэт побеждает смерть.

Воображаемый мир «Сказки» имеет глубокое значение для поэтики всей книги. Доктор обращается к легенде о Егории Храбром, чтобы «с задушевностью колыбельной песни выразить свое смешанное настроение любви и страха и тоски и мужества...» [Г. IV. С. 438]. Рассматриваемое стихотворение, по мысли А. А. Горелик, «концентрирует тему многослойной повторяемости описанных в романе событий»¹⁵. Эта стихия вечного повторения выражена в форме стихотворения: повторяемые дважды строфы (начало и конец третьей части «Сказки») замыкают магический круг повествования:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.
[Г. IV. С. 530–531]

Интересно отметить разность трактовок поэтики «Сказки», следовательно, и воображаемого мира Юрия Живаго. Согласно одной точке зрения, мир стихотворения вбирает в себя поэтику стихотворений современников о бое святого Георгия со змеем¹⁶. Другая точка зрения призывает смотреть на стихотворение через внутренний мир его автора и сводит поэтику стихотворения «к

грамота»: «Больше всего на свете я любил музыку <...>. Но у меня не было абсолютно слуха». [Г. III. С. 153). Сын поэта Евгений Пастернак вспоминал как отец «изображал ... в музыке московскую улицу со звоном трамваев, шумом машин, гудкам» (*Пастернак Е. Б. Понятое и обретенное: статьи, воспоминания.* М.: Три квадрата, 2009. С. 349).

¹⁵ Горелик А. А. Указ. соч. С. 321.

¹⁶ Н. А. Фатеева рассматривает «Сказку» в диалоге со стихотворениями Н. С. Гумилева «Дракон», «Память»; М. И. Цветаевой «Георгий»; М. А. Кузмина «Святой Георгий». Исследователь подытоживает, что «для поэтов символистского направления А. Белого, А. А. Блока и поэтов и писателей “постсимволизма” (Гумилева, Мандельштама, Цветаевой, Пастернака и др.) бой Георгия со змеем оказывается в центре коллизий XX в. (Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 200–202).

наиболее простым “вечным” компонентам (жалость к женщине, полнота жизни и надежды перед лицом смертельной опасности)»¹⁷.

Раскрытие смыслов произведения через воображаемый мир героя – новое направление в литературоведческом анализе, которое дает возможность взглянуть с непривычного ракурса на уже не раз прочитанные филологами произведения. На примере мира, возникающего в сознании Юрия Живаго, пишущего «Сказку», видно его двойное значение. С одной стороны, воображаемый мир – неотделимая часть внутреннего мира доктора. А с другой стороны, поэтика воображаемого мира переносится на весь художественный мир романа, заставляя его жить по сказочным законам.

¹⁷ С. С. Аверинцев отмечал в «Сказке» свободу «мотива змеборчества от всего груза археологической и мифологической учености ... вплоть до забвения имени самого героя» (*Аверинцев С. С. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София: Логос; Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 64*).

И. А. Морозов
Воображаемые миры героя в песенной лирике
М. Щербакова: типология и поэтика

В статье будет предложена типология или, лучше сказать, гипотеза об основании для типологии, гипотеза о принципе классификации воображаемых миров в песенной лирике Михаила Щербакова в связи, во-первых, с особенностями их конструирования в отдельных песнях и, во-вторых, теми художественными смыслами, которые возникают, когда автор создаёт в лирическом тексте воображаемые миры.

Мы подчеркиваем: «в лирическом тексте». Кажется принципиально важным вопрос, зачем воображаемый мир вообще формируется в лирике, если лирический текст в силу родовых особенностей и так, и без того – своего рода описание мира героя, мира субъекта, мира «я». Как писал Валентин Евгеньевич Хализев, «в лирике на первом плане единичные состояния человеческого сознания»¹, а воображаемый мир – мир, существующий в пределах сознания. Встаёт вопрос о том, как провести границы воображаемого в лирике, если лирика сама по себе тяготеет к описанию внутреннего, если в лирике зачастую мир, существующий только в сознании героя (и номинируемый нами как «воображаемый»), – это и есть своего рода «художественная реальность». Итак, там, где возможно однозначно определить, кто говорит в конкретный момент в стихотворении, где возможно отделить типы лирических субъектов, мы будем пользоваться классификацией, сформулированной И. Н. Исаковой. Там же, где это невозможно, и возникает субъектный неосинкретизм, будем обращаться к классификации, предложенной С. Н. Бройтманом и развитой В. Я. Малкиной. Итак, присмотримся к текстам.

Чтобы было ясно, о чём идёт речь, используем метод, который в свое время предлагал М. Л. Гаспаров: прозой, очень кратко перескажем содержание одной-единственной песни – «Вторник, второе августа...». Прохладным летом тот, от чьего лица говорится в стихотворении, фантазировал, каким должно быть лето «идеальное»:

Выдумал я, что лету как раз и следует быть вот таким как это
Дням его надлежит шелестеть прохладно, свободно длясь.

Кроме того, он выдумал «разнополых двух визави», которые, по всей видимости, играют в спортивную игру с мячом. На них смотрит некий зритель,

¹ См.: Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004.

видимо, существующий в сознании воображающего субъекта, после чего даётся описание его реакции на увиденное. Некий «ты», по предположению субъекта речи, очень отрицательно оценивает все эти фантазии: «Гут, полагаю, ты возмущишься, мол, тоже мне лето!..»; ««Ужас!» – воскликнешь ты...». Возникает довольно сложная конструкция.

Стихотворение любопытно тем, что в нем меняется субъектная организация. В первой строфе лирический субъект является лишь неким «взглядом на мир», «точкой отсчета». Для такого типа субъекта в лирике всё-таки возможно провести границу воображаемого и реального миров в силу того, что субъект действия и субъект зрения, то есть наблюдатель, разделены: мы можем почти однозначно сказать, изображается «объективная реальность» или же всё происходит в сознании субъекта, взгляд обращен во внешний мир или же вовнутрь. Сначала он обращен вовне, и мы можем это понять благодаря особым маркерам: дано четкое указание на время (причём текст начинается с амплификационного его уточнения, выраженного повторением корневых основ), и описывается конкретный предметный мир:

Вторник, второе августа, время – десять без десяти.
Лето в поре, однако сказать, что жарко, никак нельзя: не жарко.
Солнца не хватит даже и малый паводок извести.
Впрочем, откуда паводок? Ветер слаб, небо чисто. Суха лежанка.

Эта нарочитая лексическая избыточность текста сразу обнажает приёмы его создания. Субъект здесь пока лишь отстраненный наблюдатель. Затем возникает «я»: «я вчера фантазировал, и фантазия мне удалась» (еще не появляется как такового лирического героя, но прямо говорится о процессе «воображения»). В финале второй строфы лирический субъект обращается к «ты». Спонтанность, неожиданность этого обращения, отсутствие ранее описанных отношений между «я» и «ты», тот факт, что «фантазия» носителем речи описана, но он ей ни с кем, кроме человека, непосредственно сейчас воспринимающего этот текст, не делился, в конце концов, что обращение не оформлено, как прямая речь, дают предположить, что «ты» – это читатель. Таким образом, конструирование и последующее нарушение границы воображаемого мира, проявляющееся во «вмешательстве», – гипотетической оценке читателем грёз героя, вводит металитературную тему: в сознании субъекта поэтической речи возникает ещё одна фигура – зритель. И субъект, осознавая ожидания зрителя, разрушает их. Саму ситуацию можно уподобить картине, персонаж которой кладет руку на её раму.

«Я вчера фантазировал, и фантазия мне удалась...» – пример своего рода игры с обыденным сознанием читателя / слушателя, которая заключается в том, что автор предлагает очень соблазнительный путь понимания этого «я», путь отождествления лирического (художественного) и биографического плана: реальный поэт Щербakov действительно фантазирует, создавая текст, одна-

ко в самом тексте говорит не от своего лица, а от лица конструируемого лирического субъекта. Одной из тем стихотворения становится эта нетождественность, развернутая дважды, через ситуацию в сознании воображающего субъекта и в реальном времени, исполнителски.

В момент исполнения песни он «себе самому не равен», потому что, фактически произнося вслух, пропевая эти слова, он не говорит от собственного лица; очевидно, все, что описывается и излагается в тексте, не является реальным убеждением исполнителя.

«Зритель <существующий, видимо, только в воображении героя> не ликует» именно потому, что на фоне «натурального» искусство обнаруживает свою искусственность. И зрителю воображаемого мира, и реальному читателю предлагается искусство, демонстрирующее свои приемы (лексическая избыточность: «болтовня» носителя речи первой строфы уподобляется «болтовне запястий»): из позиции наблюдателя они вынуждены встать в позицию «соучастников» воображения. Четкое возникновение границы воображаемого мира и последующее её размытие довольно точно иллюстрирует тезис О. В. Дрейфельд о том, что попытка установить границы всегда связана с испытанием на самоотчужденность. Но с появлением наблюдателя эта граница, «замкнутость в себе» воображаемого мира разрушается, мы не можем определить, где заканчивается воображаемый мир и начинается реальный: и сам лирический герой как бы теряется в потоке амплификаций, не может заново восстановить границы. И закономерно завершает просьбой: «но не казни артиста за то, что он себе самому не равен...».

Всё это позволяет создать текст о критериях вкуса в искусстве и своего рода саморефлексию на металитературную тему нетождественности автора и героя в лирике. Среди художественных смыслов, которые возникают, когда поэт конструирует воображаемые миры в лирике, можно выделить один, довольно важный в данном контексте. Автор наделяет воображающего субъекта чертами «творца», чертами человека, который что-то созидает, чертами отчасти автопсихологическими, – и именно это позволяет ему, так сказать, мыслить воображаемый мир как текст, порожденный воображающим субъектом. Тогда его собственный текст – это уже текст о тексте, поэзия о поэзии. То есть воображаемый мир вводится как средство для введения металитературной тематики, для исследования природы художественного.

В другой песне, «Школа танцев 2», через сон лирического героя о встрече со смертью пронически (Щербаков исполняет эту песню с неизменной улыбкой) описывается ситуация, которую можно свести к поговорке «что имеем – не храним, потерявши – плачем». Сновидческая форма используется, чтобы герой мог почувствовать страх лишения жизни, в реальности её не лишаясь. Однако именно иллюзорность и нереальность этой потери позволяют ему, пообещав «вести... вегетарьянство», почти сразу заглаживать «эскалоп свиной». М. К. Щербаковым используется такое свойство поэтики сна, как ассоциативный язык, возникающий только на время и внутри сна: речь лирического героя

построена на звуковой близости слов («карала бы нас ты...» – «коралловый аспид...»).

Подобным образом песня «Караван» включает своего рода сновидческую аграмматичность, изломанность языка («верблюд ишёл»). Она насыщена элементами повествования:

Школяр в объятьях молодой Гертруды
Дремал на левом своём боку.

Своего рода «эпизация лирики», которую мы наблюдаем здесь, позволяет четче провести границу воображаемого мира героя: с появлением обособленных субъектов действия, своего рода «персонажей» (как Школяр и Гертруда), участвующих в некоем действии, упрощается дифференциация, становится проще выявить границы воображаемого.

Итак, для проведения этой границы в лирике принципиально важно ответить на три вопроса: кто, собственно, воображает? Кто является «носителем речи»? И кто наблюдает за процессом воображения, с чьей точки зрения это показано? Мы предлагаем выделять среди песен, описывающих воображаемый мир героя, во-первых, «персонажные» (например, «Скрипач и конка», или упомянутый «Караван»), где воображаемый мир – это мир конкретного, отдельного от наблюдающего лирического субъекта, «персонажа», мир чётко выделяемого субъекта действия.

Во-вторых, стихотворные тексты с игрой на неоднозначности адресата («Вторник, второе августа...»), где происходит размытие границ. Здесь же можно выделить группу стихотворений с внутренним адресатом, которому предлагается пофантазировать (в песне «После холодности безбрежной...», где носитель речи говорит, обращаясь к внутреннему адресату:

А представь-ка себе, что узник, не найдя на окне замка,
От внезапности опалел и шагнет, опалев, в окно...

Или аналогично в песне «Какой кошмар...»:

А вот пески. Здесь может укусить варан,
Здесь может налететь самум,
Отсюда убежать вприпрыжку хочется, если ты один.
А если нет? А если во главе полка?
Двух? Трёх? Вообрази на миг:
Три тысячи солдат, и каждый думает только о себе.

Отдельно стоит включить сюда стихотворения с ролевой маской. Например, в песне «Воробьевы горы» описываются особенности детского или подросткового воображения: явно выраженных маркеров перехода из реального в воображаемый мир здесь нет, однако имплицитно чтение романа мальчиком, выгнанным с урока алгебры, становится формой воображаемого мира – мы понимаем, что ребёнок ассоциирует себя с героями книги.

Но, естественно, ни одна классификация не может быть исчерпывающей и четко делящей тексты по кластерам. Например, песня «Если» является пограничным явлением, где возникает ситуация и с неоднозначностью адресата (кто этот «ты?»), и прямо говорится о неоднозначности субъекта («знаешь он кто? Это я. Или не я – неважно...»). При этом присутствует и «предложение пофантазировать», своеобразная гипотетичность всего, вынесенная в заглавие, в каком-то роде описание так и не случившегося процесса воображения. В этом тексте проявляется субъектный неосинкретизм, и, в общем-то, и этот текст, и само явление отчасти демонстрируют бреши в предложенной типологии и в каком-то смысле невозможность её экстраполяции на лирику других авторов.

А. Е. Рожкова

Воображаемые миры в песне «Голубая стрела» группы «Белая гвардия»

Определение воображаемого и реального мира героя в лирике – одна из сложнейших проблем, которую часто не удаётся решить однозначно или точно систематизировать. Ф. Шлегель определял проблему восприятия лирических текстов так: «Лирика всегда изображает лишь само по себе определенное состояние <...>, некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»¹. Именно поэтому анализ «воображаемого мира героя» в лирике нуждается в особо внимательном с собой обращении.

Особым жанром лирики является песня, специфика которой связана с синтетичностью слов и музыки. Поэтому, если брать только текст, он, как правило, отличается некоторой простотой – в плане синтаксических конструкций, ритмики, отсутствия многомерной образности. Однако многое зависит от принадлежности песни к той или иной традиции – народная песня, городской романс, эстрадная песня, авторская песня.

Здесь речь пойдёт об авторской песне, которой свойственна «сложность», апелляция к книжной традиции и специфическая образность, которые направлены на «интеллектуальность» слушателя. Так об этом пишет Л. А. Левина: «Авторская песня тяготеет к максимальной, характерной для книжной, а не для песенной поэзии степени субъекта и адресата, к выпуклости изображения жизненных ситуаций и личных переживаний»².

В данной статье мы попробуем решить проблему систематизации и анализа воображаемых миров в песне группы Белая гвардия «Голубая стрела». Эта песня выбрана как яркий пример активного использования маркеров перехода из реального мира в воображаемый и трансформации этих маркеров в ровно противоположные по значению в ходе развития лирического сюжета, то есть изменение их роли в определении того, в каком мире находится герой. Важную функцию в переходах несут фольклорные мотивы, которые помогают более точно проанализировать нахождение героя в конкретном мире.

Необходимо уточнить несколько важных терминологических тонкостей. В статье «лирическим субъектом» называется носитель речи, конструируемый в

¹ Цит. по: Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец [и др.]. М., 2004. С. 612.

² Левина Л. А. Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX в.: автореф. на соискание учёной степ. доктора филол. наук по специальности 10.01.01 – Русская литература. М., 2006. С. 27.

тексте самой Зоей Яценко, а «героем» – субъект действия, за которым наблюдает и которым отчасти управляет лирический субъект.

Песня «Голубая стрела» была написана и выпущена в 1994 году в составе одноимённого альбома. Песня посвящена журналисту Д. Ю. Холодову, который погиб от самодельной бомбы, подложенной в его дипломат, в редакции газеты «Московский комсомолец». На тогдашнюю студентку факультета журналистики МГУ Зою Яценко, бывавшую в редакции этой газеты, этот случай произвёл страшное впечатление. По её словам, она только тогда поняла, насколько её профессия опасна.

При этом для незнающего слушателя никак не просматривается ассоциация героя с реальным человеком. Зоя Яценко также использует в мотивах своей песни части сюжета сказки Джанни Родари «Путешествие “Голубой стрелы”», в конце которой мальчик в пургу бежит останавливать поезд, чтобы тот не разбился, а сам теряет сознание. В сказке, конечно, счастливый конец, а вот в песне и в жизни герой не теряет сознание, а умирает. Если быть точнее, в песне, герой уходит в воображаемый мир, созданный лирическим субъектом, навсегда.

Для того, чтобы целиком проанализировать песню, необходимо начать с последовательного разбора куплетов.

<p>«Голубая стрела» без сигнальных огней Разбивает стекло, исчезает в окне, Твой игрушечный поезд летит под откос, Только это уже почему-то <u>всерьёз</u>.</p>	<p>Реальный мир Процесс перехода Воображаемый мир Реальный мир</p>
<p>Оловянный солдатик на фланге стола, Ты почти окружен, плохи ваши дела. Перевяжет сестра рассеченную бровь, Только это уже <u>настоящая кровь</u>.</p>	<p>Воображаемый мир Воображаемый мир Процесс перехода Реальный мир</p>

В первых двух куплетах песни маркерами реального мира являются слова «всерьёз», «настоящая» и «кровь». По сюжету мы понимаем, что «Голубая стрела» – это поезд, который сходит с рельс, а герой (связано это с крушением или нет – не совсем ясно) получает повреждение, которое пока держит его в реальном мире, потому что оно настоящее.

Переходами являются строчки, в которых лирический субъект перемещает своего героя из одного мира в другой. Здесь это превращение настоящего поезда через окно-портал в игрушечный – из реального в воображаемый. И травма, возвращающая героя из воображаемого игрушечного мира окружённых и находящихся в опасности солдатиков, в настоящий мир с настоящей кровью, которая как бы напоминает о ценности ещё теплящейся жизни.

<p>Это те же картинки прочитанных книг, Первозданная сила исходит от них, Только в книгах от ран не осталось следа, Там за красной горой есть живая вода.</p>	<p>Переход Воображаемый мир Воображаемый мир Воображаемый мир</p>
<p>На пылающий лоб ляжет мамин платок, А в руках у нее апельсиновый сок, Можно в синее небо с мольбою смотреть, Только это уже <u>настоящая смерть</u>.</p>	<p>Реальный мир Реальный мир Реальный мир Реальный мир + процесс перехода</p>

После пришева, который мы разберём позже, следуют ещё два куплета. Они более однородны по нахождению героя в реальном или воображаемом мире, но не так просты для определения местонахождения героя. Первая строчка однозначно является переходом, потому что антитеза книжного мира и настоящего – одна из ключевых деталей, необходимых для разгадки.

Со второй строчки третьего куплета в силу входят фольклорные мотивы, уводящие слушателя в новый пласт понимания лирического текста. Первая важная деталь – первозданная сила, исходящая от книг и картинок в них. Считается, что в Средние века книги пользовались особым почётом, так как все были рукописными и всегда стоили дорого. Но замечание: «только в книгах от ран не осталось следа», указывает на то, что книги не есть реальный мир, и насколько бы страшным ни было происходящее на страницах, их всегда можно перелистнуть туда, где всё наладится, или вообще закрыть книгу и решить проблему с ужасами воображаемого.

Живая вода – скорее всего, главный показатель воображаемого мира, в котором находится герой. Есть только один вопрос: почему же лирический субъект указывает герою только на живую воду? И как определить, к какому миру относится следующий очень неоднозначный куплет?

«Таким образом, я предполагаю, что “живая и мертвая вода” и “слабая и сильная вода” есть одно и то же. <...> Мертвец, желающий попасть в иной мир, пользуется одной водой. Живой, желающий попасть туда, пользуется также только одной. Человек, ступивший на путь смерти и желающий вернуться к жизни; пользуется обоими видами воды»³, – пишет В. Я. Пропп в книге «Исторические корни Волшебной сказки». Из его размышлений следует, что если человек находится при смерти, то сначала его нужно переместить в мир мёртвых, дав «мёртвой» воды, а только из мира мёртвых вывести с помощью «живой воды». И так как до этой строчки сюжет и маркеры указывали слушателю на то, что герой находится в воображаемом мире (в данном случае похожем на мир мёртвых), то «живая вода» возвращает его в мир живых, то есть в реальный мир, по которому он путешествует в следующем куплете.

³ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб, 1996. С. 283.

В четвёртом куплете смысл слов-маркеров «настоящая» и «смерть» трансформируются, и в этот раз уже означает переход героя в воображаемый мир, а не в реальный, как в случае с маркерами «настоящая» и «кровь» во втором куплете. Также делается акцент на смерти героя, и становится ясно, что сюжет переносится в плоскость, более относящуюся к воображаемому миру лирического субъекта, в который помещается умерший герой и его история заканчивается уже там.

<p>А по правую руку огни казино, А по левую руку сгоревшая рожь, Если прямо пойдешь, то, что ищешь, найдешь, Только это уже <u>настоящая</u> <u>ложь</u>.</p>	<p>Воображаемый мир Воображаемый мир Воображаемый мир Процесс перехода, трансформировавшийся в укоренение</p>
<p>И выходит старик из воды, из огня, И выводит из лесу гнедого коня, Если хочешь – скачи, сколько можешь – держись! Только это и есть <u>настоящая</u> <u>жизнь</u>.</p>	<p>Воображаемый мир Воображаемый мир Воображаемый мир Процесс перехода, трансформировавшийся в укоренение</p>

В двух заключительных куплетах лирический субъект окончательно убеждает слушателя в том, что герой существует в некоем пространстве, которое создал сам лирический субъект. На это указывают, в том числе, фольклорные мотивы. Герой однозначно мёртв, но его история продолжается в мире, напоминающем поля Иалу из древнеегипетской мифологии.

В первом куплете отсылка к сюжету об Илье Муромце и распуте вполне очевидна. Даже указанные в песне направления: направо – казино (деньги), налево – «сгоревшая рожь» (возможно, символ какой-то утраты, связанной с домом, урожаем; в былинах это направление часто соответствует предсказанию «женатым будешь»), а прямо – «то, что ищешь, найдешь» (смерть).

Последняя строчка куплета по логике должна была быть переходной, но она трансформируется в яркий индикатор того, что «книжный» мир не просто стал «воображаемым» для живого человека, но уже перешёл на тот уровень, что даже для умершего героя «книжный» мир – ложь. Даже после смерти не может быть как в сказке – как бы намекает нам Зоя Яценко.

Возможно, именно из-за такой позиции в следующем куплете лирический субъект не отсылает слушателя к конкретному фольклорному сюжету, а смешивает их и придумывает свой мир, чтобы увести своего лирического героя в «настоящую жизнь», которая, по-видимому, и является местом, где он может жить без боли, крови, лжи и страха.

Отдельно необходимо сказать о смысловых преобразованиях, связанных с припевами. Припев повторяется трижды без изменений через каждые два куплета. Но всякий раз припев выполняет одинаковую функцию: он переносит героя из реального мира в воображаемый.

Когда припев звучит в первый раз, его условно можно поделить так:

Он уходит один, и не слышно шагов, Он не смотрит назад, он не видит врагов. Он уходит туда, где зови, не зови – По колено травы и по пояс любви.	Реальный мир Реальный мир Процесс перехода Воображаемый мир
---	--

Реальный мир переходит в воображаемый за счёт того, что герой уходит в непонятное пространство, главной характеристикой которого является метафора «по пояс любви». Она-то и вызывает у слушателя ожидание, что действие следующего куплета вместе с добавочным переходом: «Это те же картинки прочитанных книг», – будет происходить в воображаемом мире.

Остальные же два припева не имеет смысл членить именно так, потому что второй припев является переходом от реального мира и смерти в некое воображаемое пространство лирического субъекта, а третий окончательно укореняет и уводит героя в тот самый мир, в котором «по пояс любви».

Подводя итоги, можно сказать две вещи. Во-первых, в песне отчасти передаётся личное отношение Зои Яценко к смерти и новому, более серьёзному пониманию жизни. Переход от «детских» ассоциаций жизни с игрушками и солдатиками, которые были вдохновлены сказкой «Путешествие “Голубой стрелы”», к более «взрослым» вопросам трудного выбора пути, опасностей и чего-то более сокровенного, что можно почувствовать, если услышать исполнение песни, а не прочитать текст.

Здесь стоит отметить важность особенностей исполнения песни и интонирования ключевых моментов. Перед каждым «переходом» звучит проигрыш, для того чтобы подготовить слушателя к смене местонахождения героя в каком-то из миров. Это также являлось одним из «ключей», помогающих раскрыть взаимоотношения реального и воображаемых миров. Во-вторых, решение проблемы систематизации и анализа воображаемых миров раскрывает новые смысловые пласты этого прекрасного лирического произведения.

А. С. Булатова
Футбольный матч
как воображаемый мир героя:
«Футбол» Н. Заболоцкого
и «Мужские игры» Я. Шванкмайера

Игра как специфический способ взаимодействия людей, основанный на условности и конвенциональности, следовании определённым правилам, создаёт особый пласт реальности. Значит, если игра становится ядром воображаемого мира героя в художественном произведении, происходит умножение феномена «мир в мире». Как и почему в таком случае трансформируется логика развития игры и её соотношение с условной реальностью? В настоящей статье поставленный вопрос рассматривается на материале стихотворения «Футбол» Николая Заболоцкого и анимационного фильма «Мужские игры» Яна Шванкмайера.

Под «воображаемым миром» мы, опираясь на монографию О. В. Дрейфельд, понимаем образ «мира в мире», осознанно или неосознанно созданный воображающим персонажем¹. Также мы введём термин «воображение» – активность сознания, направленная на образотворчество.

В фильме Шванкмайера и стихотворении Заболоцкого заданы рамки восприятия футбола, не совпадающие с обыденной для художественной реальности картиной мироздания. Подчинённость происходящего на поле особым законам – основание для определения его как воображаемого мира. Логика матча в обоих произведениях конструируется в соответствии с двумя принципами. С одной стороны, метафорическое сближение игры с войной перерастает в уравнивание этих явлений. То есть матч в буквальном смысле представлен как битва, оканчивающаяся смертью. С другой – игровая суть футбола смещается с плана соревнования и выводится на уровень театрализованного действия.

У Заболоцкого происходящее на поле фактически полностью утрачивает связь с привычными представлениями об игре, потому что все участники исполняют принципиально иные роли. Матч описан как эпическое сражение, в котором форвард – главный герой. Его воинственность отражается и в непрерывной устремлённости к воротам и динамичности, переданных в первой строфе через семантическое поле движения, и во внешнем облике. Душа форварда в пятом стихе сравнивается с летящим плащом, в шестом – словно мате-

¹ См.: Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015.

риализуется в этом предмете. Сравнение «Гремят, как сталь его колена»² также вызывает ассоциацию с воином в доспехах. Соперники – это солдаты вражеской армии. Шипы их бутс действуют, как наконечники с ядом.

Отметим и то, что прослеживаемое на сюжетном и лексическом уровнях сходство «Футбола» Заболоцкого со стихотворением Лермонтова «Умирающий гладиатор» видится нам неслучайным. Соотнесённость двух произведений утверждает форварда в роли воина и вводит контекст театрализованного действия.

В футбольное сражение включаются герои, не принадлежащие миру смертных, подобно тому, как у Гомера олимпийские боги участвуют в битвах троянцев с ахейцами. Шар, ни разу не названный мячом, и ночь за счёт гротескного субъективирования, то есть наделения антропностью, становятся действующими лицами. Шар – облечённый в доспехи бог футбольной войны, искажающий время и пространство, сверху наблюдающий за игрой и определяющий судьбу форварда. В то же время он – участник матча, антагонист героя, воплощение подлости и плутовства. Ночь, в свою очередь, представляется некоей богиней, приносящей смерть и мрак.

Если в стихотворении футбол осмысляется как война – иной феномен, – то в фильме он остаётся игрой. Изменяются не роли, а правила, устанавливающие у Шванкмайера абсурдную взаимосвязь между событиями. Они по-новому определяют ситуации матча. Так, гол засчитывается не при попадании мяча в ворота, а при условии, что футболист другой команды убит. Матч заканчивается после смерти всех участников. Однако футболисты не становятся воинами, как у Заболоцкого, а остаются игроками. Борьба изображается нарезкой быстро сменяющихся стоп-кадров из различных матчей, проведённых в реальности, сопровождаемых ускоренными комментариями. Так появляются динамичность и напряжённость, но контекст войны в прямом понимании слова отсутствует. Комбинации же разыгрываются бумажными футболистами, действие которых напоминает танец. Они скользят по полю под спокойную музыку, мяч плавно перелетает или перекачивается от одного к другому. Развитие матча подчинено чётко выстроенной схеме: борьба, комбинация, убийство, изменение счёта, санитары уносят тела, люди в униформе заколачивают их в гробы.

Мы считаем, что сущность происходящего на поле определяется позицией воображающего субъекта по отношению к воображаемому миру и условной реальности, его реакцией на пересечение границ между ними и встречу с *другим*, то есть носителем иных ценностных ориентиров. Приступим к анализу названных аспектов.

² Здесь и далее текст стихотворения цитируется по изданию: *Заболоцкий Н. А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Столбы и поэмы 1926–1933; Стихотворения 1932–1958; Стихотворения разных лет; Проза. М.: Худ. лит, 1983.*

В начале «Мужских игр» воображающий субъект – болельщик – выступает как элемент подчеркнута повседневной, ограниченной бытом действительности. Пространство квартиры, репрезентирует привычную для героя среду – «шарчито реальный», овестьелённый образ мира, создающийся за счёт концентрации предметных деталей. Другой пространственный пласт относится к самому матчу. Стадион и болельщики запечатлены на чёрно-белых документальных кадрах, что вводит контраст между происходящим по ту и эту стороны экрана. Однако оба пространственных пласта относятся к условной реальности.

Нарушение обыденной картины мира происходит после того, как герой выгаскивает пробку из бутылки. Выходящие на поле участники матча выглядят одинаково и оказываются проекциями болельщика. Заданная вначале установка на правдоподобие снимается, а оптику зрительского восприятия меняет способ изображения: совмещение мультипликации, множества цветных статичных кадров и чёрно-белой документальной съёмки. Ни одна из этих техник не используется для показа пространства квартиры и действий героя в первой половине фильма. Значит, теперь визуальным контрастом между игрой и условной реальностью выражается оформление матча в отдельный мир.

Герой Шванкмайера становится воображающим субъектом в состоянии изменённого сознания – в алкогольном опьянении. У Заболоцкого же мотивировка возникновения иной действительности не дана явно. Момент входа в воображаемый мир и его формирование также не описаны. Акт воображения обусловлен особым видением субъекта и установкой его сознания на переосмысление привычных явлений. Граница между одной действительностью и другой проведена в последней строфе. В ней лирический субъект описывает условно-реальный мир, подчиняющийся естественным законам. Его вещественная сторона – дом с лиловыми обоями, сущностная – непрерывное течение времени и единение с природой³. Заявляя в последнем стихе «Мы живём», лирический субъект говорит о своей принадлежности к реальности и разрушает гротескно-абсурдную действительность игры.

Для носителя речи форвард – главный герой футбольного мира, объект изображения, *другой*. Лирический субъект наделён эстетизирующим и оформляющим сознанием. Он способен как выступать в роли отстранённого наблюдателя по отношению к персонажу, так и включаться в его мироощущение. Если в первой части начальной строфы описаны внешний облик, поведение и действия футболиста-воина, то во второй субъект речи словно проникает в его сознание, чувствует, как «Ключица стучается звонко о перехват <...> плаща», «Танцует в ухе перепонка», «Танцует в горле виноград». Притом транслирова-

³ Воображаемый мир противопоставлен футбольному матчу. Так, в первой строфе глагол «танцевать» описывает состояние форварда, центральной фигуры сражения, а в заключительной – относится к детям, утверждающим феномен обновления и торжество жизни над смертью.

ние переживаний форварда содержит элементы несобственно-прямой речи: «Теперь ему какое дело», «Но башмаков железный ряд ему страшнее во сто крат».

В «Мужских играх» другой, а точнее другие, для воображающего субъекта – это участники матча, проекции его самого в футболистах, судьбе, медиках, гробовщиках. Герой наделён несколькими идентичностями: «я – часть привычной реальности», «я – творец иной реальности», «я – действующий субъект воображаемого матча – убивающий и убиваемый». После счёта 7:3 на поле появляется персонаж, совмещающий их все, и даже тогда не происходит столкновение ценностных позиций. Мы объясняем это тем, что герой отводит себе двойственную роль. Во-первых, он отстранённый наблюдатель, никак не реагирующий на голы, не поддерживающий ни одну из команд, схожий в своей позиции с судьёй, в данной игре не принимающим никаких решений. Взаимосвязь выражена и тем, что последний чаще других изображён как копия героя в воплощении реального человека и остаётся единственным выжившим участником матча. Во-вторых, воображающий субъект мыслит себя актёром, о чём говорит Уте Расслоф в статье о пенетрации и трансгрессии в мультфильме Шванкмайера⁴. Потому герой спокойно реагирует на жестокость происходящего.

У Заболоцкого в соотношении с идеальным условно-реальным миром подчёркивается перевёрнутость и искажённость воображаемого. В фильме Шванкмайера происходит смешение планов первичной действительности и матча. На события игры проецируются явления окружающего условно-реального мира. С одинаковой точки зрения – глазами действующего субъекта – показаны и руки героя, соприкасающиеся с находящимися в квартире предметами, и пластилиновые руки футболистов, этими же вещами убивающие соперников, и руки арбитра. После счёта три-ноль на роль игроков становятся гробы, в которые укладывают унесённых с поля. За это в мире матча также ответственны двойники героя. В одном эпизоде из-за многозначности слова «судья» (разрешающий дела граждан и спортивный) появляется молоток. Сначала им разрушают лица персонажей, затем, словно гвозди или колышки, забивают тела в землю. Некоторые убийства основаны на форменном сходстве головы с мячом. Цветовые и сюжетные аналогии между мирами проведены и в гротескных образах еды, питья, разрушающегося тела.

Во втором тайме действие с поля переносится в квартиру героя. Трансгрессия происходит в момент попадания мяча, являющегося частью воображаемого мира, в окно дома, принадлежащего первичной для героя реальности. В то же время болельщики на стадионе ломают ограждение и выбегают на поле.

⁴ См.: *Уте Расслоф*. Пенетрация и трансгрессия: Футбол в мультфильме Яна Шванкмайера «Мужские игры» (*Viril games*, 1988) // «Вратарь, не суйся за штрафную»: Футбол в культуре и истории Восточной Европы / сборник статей; сост. Д. Зуков, М. Дмитриева, Ш. Краузе, К. Любке. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 238–250.

Шванкмайер ликвидирует границы в художественном пространстве. Воображаемая вырастает в условно-реальную.

Во-первых, это осуществляется на визуальном уровне. После 12-й минуты приём совмещения различных техник в кадре применяется не только для создания воображаемого мира. Покинувшие поле футболисты в виде нарисованных персонажей проходят по реалистично изображённому городу и подъезду, порог квартиры переступают настоящие люди, но уже в её пределах действуют мультгерои.

Другая особенность: смещается ракурс зрительского восприятия. Первый тайм представляется как увиденный героем, сознание которого изменено. А после того, как действие переносится в квартиру, события разворачиваются в буквальном смысле за спиной болельщика, продолжающего безучастно смотреть телевизор. Создаётся ощущение, что матч развивается вне зависимости от видения героя, и единственным, кто наблюдает за участниками игры, остаётся зритель фильма. Действия в буквальном смысле происходят за его спиной. Создаётся ощущение, что события воображаемого матча больше не зависят от видения воображающего субъекта.

В конце фильма Шванкмайера происходит не возвращение в реальность, а событие соприкосновения (в том числе буквального) героя с воображаемым миром. Когда все футболисты убиты и судья покидает квартиру, болельщик обнаруживает на своём стуле раздавленную голову одного из игроков и не понимает, что это. Границы окончательно разрушены, так как элемент воображаемого мира даже после устранения ситуации, его организующей, – после завершения игры – материализуется в реальности.

Основываясь на представленном анализе, мы делаем следующие выводы:

У Заболоцкого футбол сущностно превращается в театрализованное военное сражение, у Шванкмайера – остаётся игрой, возводящей убийство в ранг правила за счёт буквализации языковых выражений, призывающих спортсменов к бескомпромиссной борьбе.

В стихотворении воображаемый мир футбола становится для лирического субъекта способом осмысления картины мира. Кругозор героя формирует и объёмлет происходящее на поле, не включая в игру его самого. В противопоставлении матча и условной действительности выражена ценностная позиция носителя речи и видения: естественная жизнь непрерывна. Лирический субъект «завершает» воображаемый мир, границей отделяя его от идеалистически представленной реальности.

Герой Шванкмайера в состоянии изменённого сознания проецирует себя в игру, становится участником-актёром, сохраняет идентичность наблюдателя, не меняющего мировосприятие даже разрушения рамок между матчем и действительностью.



ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ
В КИНО

В. Д. Ильичева
Воображаемые миры А. Довженко
в работах Ю. Солнцевой
(«Поэма о море», «Повесть пламенных лет»)

В конце 1958-го года в прокат выходит «Поэма о море» по сценарию А. Довженко. Сам Довженко успевает провести пробы, предварительную подготовку и всего несколько съемочных дней. Картину за него завершает вдова Юлия Солнцева. «Поэма...» не стала первым опытом в режиссуре: Солнцева неоднократно выступала как ассистент на картинах супруга. В титрах последних, уже цветных работ («Мичурин», «Прощай, Америка!») Довженко указан как автор и постановщик, а Солнцева – как режиссёр. По такому же принципу будут помечаться титры уже посмертных картин Довженко.

После «Поэмы о море» Юлия Солнцева снимет ещё несколько работ по сценариям мужа: «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», позднее – собственные сценарии по очеркам и дневникам Довженко («Незабываемое», «Золотые ворота»). В кинонаследии, которое сложилось после смерти Довженко, так или иначе будет затрагиваться тема воображения и памяти: это и многочисленные эпизоды воображаемых миров в «Поэме о море», это мир смерти в «Повести пламенных лет», это и воспоминания о детстве, похожие на сон, в «Зачарованной Десне». Небольшие примеры воображаемого присутствовали и в «Мичурине», и в «Щорсе». Рассуждая об обновлении киноязыка, Довженко писал: «...Кино даёт возможность для самых смелых и интересных замыслов: оно допускает показ внутреннего видения, снов, неосуществлённого действия, допускает, пусть и несколько условный, но могущий быть очень интересным показ процесса мышления, художественного и научного творчества»¹.

В статье мы рассмотрим только два опыта в режиссуре Солнцевой, но самых ярких и показательных с точки зрения визуализации воображаемых миров. Под воображаемым в кинематографе мы будем понимать художественное воплощение фантазии, сна, бессознательного, памяти на экране².

Отзывы на «Поэму о море» однозначными не были. В основном критика была положительной, хоть и несколько формальной. Большинство отметили возвышенный поэтический стиль Довженко, поблагодарили команду во главе с Солнцевой за проделанную работу и воплощение художественного замысла. Но даже в положительных рецензиях некоторые критики указали на очевид-

¹ Цит. по: *Позин В. Ф.* Экранное пространство: реальное и воображаемое // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2015. №1. С. 19.

² Там же.

ные недостатки воплощения: Сергей Герасимов пишет о местах слабой актёрской игре, Сурков и Андриканис – о неудачных комбинированных съемках³.

Уже вскоре в «Искусстве кино» была опубликована другая точка зрения. Писатель Виктор Некрасов в статье «Слова “великие” и простые» сравнивает «Поэму...» и «Два Фёдора» Хуциева в пользу второго фильма. Некрасов отстаивает реализм и правдоподобие как главное при оценке любого произведения. Он пишет: «Думая о фильме, о его условности, которая мешает мне общаться с его героями, я меньше всего думаю об условности построения самого фильма. <...> Гораздо больше мешает другое – условность, декларативность, «рупорность» самих героев, искренности которых я, к сожалению, не всегда верю»⁴. Ответили на критику Я. Варшавский и М. Рыльский, обосновав необходимость художественной условности как один из главных художественных приёмов в искусстве⁵.

Вне дискуссии конца 50-х годов к критике «Поэмы...» присоединился Евгений Добренко. Он скептически смотрит на монологические тенденции в сценарии: «Некоторые периоды выглядят совершенной графоманией. В «Поэме о море» все это вылилось на экран, затопив фильм подобно Каховскому морю»⁶. Игра актеров охарактеризована отрицательно: «...они выкрикивают друг другу в лицо какие-то реплики или монологи, не зная, как вести себя перед камерой (только что не целуют друг-друга в плечо)»⁷. Стиль позднего Довженко автор называет «тяжелой формой «романтизма», а «творимое пространство» картины – «зияющей пустотой», сравнимой с зоной в «Сталкере»⁸.

Вполне возможно, что пустые «творимые пространства» окажутся заполнены чем-то другим, если посмотреть на них вне контекста времени и провести анализ «творимых миров» Довженко-Солнцева. Изображение фантазий, воспоминаний, снов является основным художественным приемом «Поэмы о море», и решения найдены разнообразные.

Первый воображаемый мир, в который попадает зритель, это сон безмянной девушки. Ей снится, как она парит в воздухе, взявшись за руки со своими детьми. Полёт во сне символизирует ощущение свободы, мечт и стремлений тех, кто плавает на этом корабле на строительство Каховки.

Одним из субъектов воображаемых миров является генерал Федорченко. Генерал ощущает свое единение с прошлым. В первый раз мы перемещаемся в сцены из истории и фольклора украинского народа. Далее, когда Федорченко идёт с сыном Аликом по степи, его посещают звуковые галлюцинации – шумы сражений, которые происходили когда-то на этом же месте. С их помощью

³ «Поэма о море» Александра Довженко // Искусство кино. 1958. № 11. С. 8–26.

⁴ Некрасов В. Слова «великие» и простые // Искусство кино. 1959. № 5. С. 57.

⁵ Там же. С. 61–67.

⁶ Добренко Е. Сятець ветра // Искусство кино. 1997. № 9. С. 66.

⁷ Там же. С. 70.

⁸ Там же. С. 73.

зритель и генерал перемещаются в мир войны, которую прошёл Федорченко. Что это – воспоминание или воображение? Многое снято с установкой на правдоподобие (боевые сражения), но многое кажется фантастическим, невозможным в реальности: кадр, где раненый генерал стоит в окровавленных бинтах в странной позе и напоминает ожившую античную статую. Впечатление усиливается из-за неестественно яркой цветовой палитры и откровенных комбинированных съёмок. Федорченко, словно прустовский рассказчик, погружается в воспоминания о прошлом, оказавшись в избе, в которой родился. За пару десятков секунд перед зрителем раскрывается весь жизненный путь генерала.

Алик – противоположность своему отцу. Помимо многочисленных сатирических вставок, это выражается в неспособности Алика к воображению. Гуляя по кургану, мальчик из деревни, закрыв глаза, представляет скифского царя. Царь предстаёт в его фантазии, на экране воплощенной в виде красочной мультипликационной вставки. Алик же представлять что-либо не умеет – закрыв глаза, он видит только пустоту.

Довженко продолжает развивать тему воображаемого, его разнообразия. Следующая сюжетная линия, которая проходит через весь фильм, это история семьи Зарудных – отца Саввы и его дочери Катерины. Катерину обманывает молодой человек, прораб Валерий Голик. Зарудный и Голик – ещё одна пара способного и неспособного к воображению. Савва Зарудный представляет похороны дочери, а затем – расправу над обидчиком. В образе Голика подчёркивается полное отсутствие фантазии, которая подменяется внутренним самообличающим монологом. Для кинематографа 1950-х это нетипичный случай. Довженко противопоставляет приём внутреннего монолога созданию воображаемых миров, которые в это время используются как равнозначные методы ухода от экранной реальности. Это косвенно затрагивает в своей рецензии Я. Варшавский: «Обратите внимание: ведь Валерий Голик – наш старый знакомый! <...> Это же хорошо всем известный герой так называемых бытовых фильмов!»⁹, высмеивает внутреннюю рефлексию на экране. Более того, Варшавский отрицает фантазийную составляющую созданных Солнцевой-Довженко миров, обозначив их как «свободное движение камеры в пространстве и времени»¹⁰. Уже позднее Катерина передаёт Голику записку с текстом «Я вижу свою мать, распятую на груше жестокими фашистами...». Голик отвечает, что «надо смотреть вперёд». По законам вселенной «Поэмы...», лишенный прошлого Голик буквально разрушает настоящее и будущее.

Иван Кравчина – последний воображающий герой фильма. С ним связана ключевая притчевая история картины: Кравчина уговаривает жену и детей вылечить и отпустить прибившуюся к ним стаю гусей. Финал картины – нечто

⁹ Варшавский Я. Душа современника // Искусство кино. 1958. № 11. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 14.

вроде коллективного воображаемого – семья Кравчины, море, сон, полет птиц. Все сливается в единое целое, что в очередной раз выносит картину на вневременной, поэтической уровень.

Но даже условно «реальное» пространство картины не ощущается таким. Солнцева будто бы намеренно не соблюдает правила натурального освещения: персонажи на переднем плане выделяются контрастным по отношению к фону цветом. Бывает, что лицо, которое должно находиться в тени, залито солнцем. Игра актёров выглядит условно и театрално. Причина этому может крыться в режиссуре. Солнцева позднее признавалась, что работа с актёрами поначалу давалась нелегко. Таким признанным звёздам театра прошедшей эпохи, как Борис Ливанов (генерал Федорченко), было трудно привыкать к новой естественной манере, живому поведению на экране. По словам Юлии Ипполитовны, Борису Андрееву, как, прежде всего, киноактеру, было проще принять новые «правила игры»¹¹. Савва Зарудный, изображённый Андреевым, выглядит живей и выразительней остальных, особенно второстепенных, персонажей. Его дочь Катерина, чью роль исполнила Кириенко, разговаривает не на местном говоре, а чистой, поставленной речью в лучших традициях Малого театра.

Но во многом таков был и замысел самого Довженко: «Нам необходимо создать произведения, исполненные высокой, передовой мысли <...>, не погружаясь в соблазны пустых сюжетов, натурализма, обыденщины и т. д. Надо бороться с бесконфликтностью и лакировкой жизни, но не надо бояться показа гармонических благородных чувств, составляющих красоту человека»¹². Исследователь кино Л. К. Козлов пишет: «Диалоги героев – это, по сути, драматизированное раздумья автора. <...> Изобразительная форма картины, её композиция, её монтажное построение оказались неадекватны авторскому голосу, пассивны по отношению к слову героев, не «держат» его, не создают той поэтической среды, в которой было бы естественным и органичным такое откровенно философское, поэтическое слово»¹³. Вложенная в чужие уста, доженковская речь звучит как программные лозунги персонажей Платонова – сквозь силу произносимых слов неумолимо проступает абсурд. Картина говорит языком сталинского кино, хотя выражает чаяния многих людей оттепельной эпохи – мечту о построении нового коммунистического мира, основанную на прежних ленинских идеалах.

Но доведённая до абсурда экранизация «Поэмы о море» не теряет свой смысл, но, наоборот, приобретает. Сила слова в картине возвышается на фоне простых, но эффектных режиссерских решений, местами наивной актёрской

¹¹ Толченова Н. Юлия Солнцева. М.: Искусство, 1979. С. 40–41.

¹² Довженко А. П. Прекрасен советский человек // Думы у карты Родины : [киноповести, рассказы, очерки, ст.] / А. П. Довженко. Л.: Лениздат, 1983. С. 404.

¹³ Козлов Л. К. Фильм и слово // Изображение и образ: очерки по исторической поэтике советского кино / Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1980. С. 145.

игры. Можно сказать, что Довженко и Солнцева попытались вернуться к отрицательной когда-то партией авангардной эстетике, которую они во многом и создавали. «Поэма о море» была не принята эпохой из-за разногласий по стилю, но в наши дни она имеет право на реабилитацию и внутри исторического контекста, и вне него.

Говоря о постановке «Повести пламенных лет», стоит учесть, что сценарий написан гораздо раньше, чем его реализовали. Довженко пишет его на исходе войны в 1944–45 гг., а картина Солнцевой выходит лишь в начале 61-го. Картина новаторская с точки зрения техники – «Повесть...» стала первой широкоформатной картиной Советского Союза. Новаторские же для времени написания сценария Довженко приемы изображения потустороннего мира были реализованы Калатозовым в «Летят журавли» ещё за четыре года до этого. Из-за невозможности своевременного воплощения картина во многом утратила свою актуальность. Это не помешало Солнцевой получить премию за режиссуру в Каннах и восторги зарубежных критиков. Фильм, тем не менее, хвалили будто бы за новый формат, придавший картине особую эпичность¹⁴. Отечественные критики оценили возвышенно-поэтическую манеру Солнцевой-Довженко, силу цветного решения, гуманистический посыл фильма¹⁵.

В отличие от «Поэмы о море», главный персонаж «Повести пламенных лет» Иван Орлюк не является субъектом воображения в той же мере: получив боевое ранение, он попадает в потусторонний / бессознательный мир на границе жизни и смерти. Окружённый цветущим садом, Орлюк плывет в лодке к родному дому, где встречает семью. В бессознательном состоянии на операционном столе перед Орлюком при помощи полизкрана проплывают обрывки новостей из-за рубежа – показаны в сатирическом ключе призывы немецкого диктора убивать с особой жестокостью, американского ведущего, оправдывающего нежелание Штатов вступать в войну. Слышим мы и советского диктора, когда кадр словно оказывается охвачен огнем. Важная сцена в фильме – воображаемый «диалог» Марин с бронзовой статуей своего погибшего возлюбленного. Завершает мир фантазий сон, приснившийся Ульяне и Ивану одновременно – они видят князя Святослава с войском. Эпизод, как позднее напишет В. Шкловский, несколько «неожиданный» и «недосказанный»¹⁶. Князь также вспоминает своё прошлое, и в очередной раз история представляется зрителю как бесконечный единый процесс. Иван называет это не сном, но чувством, связывающим пару вместе.

Мы выделили следующие типы воображаемых миров, представленные в «Поэме о море» и «Повести пламенных лет»: сон, воспоминание, мечта о прошлом или о будущем, альтернативная версия реальности, мир подсознания.

¹⁴ Толченова Н. Указ. соч. С. 59.

¹⁵ Искусство кино. 1961. № 4. С. 60–68.

¹⁶ Шкловский В. Конфликт и его развитие в кинопроизведении // Вопросы кинодраматургии. Вып. 4. М.: Искусство, 1962. С. 491.

Воображаемые миры на экране формируются при помощи прямой демонстрации на экране – мультипликационной или кинематографической, а также в репликах персонажей, создании текста. Воображаемые миры углубляют и разрабатывают главной темы произведения – отражения внутренней духовной жизни народа, его вневременного положения в истории, единства.

«Поэма о море» и «Повесть пламенных лет» – произведения исключительно авторские. Замысел Довженко, его поэтическое и возвышенное восприятие мира преобладает над остальными составляющими. То, что поздние работы Довженко можно назвать зачатками авторского кино, отмечали многие исследователи его творчества, такие как Р. Соболев¹⁷, А. Козлов, сравнивший «Поэму...» и «Земляничную поляну» Бергмана с точки зрения нового слова в развитии кинодраматургии – ценности не только визуального, но и звукового наполнения¹⁸. Сказанное выше позволяет оценивать художественную значимость этих картин, рассматривая их как особый художественный мир Солнцевой – визуализацию художественного мира Довженко, который по праву можно назвать воображаемым.

¹⁷ Соболев Р. Александр Довженко. М.: Искусство, 1980. С. 295.

¹⁸ Козлов А. К. Указ. соч. С. 147.

А. Е. Масалов
Кинометафора эсхатологического страха
и воображаемый мир героя:
фильм В. Г. Германики «Мысленный волк»

Изучение воображаемого мира героя неразрывно связано с изучением средств, при помощи которых этот мир изображается в художественном произведении. Поэтому при изучении функционирования данной категории в кинематографе мы обращаемся к кинометафоре как к важному смыслообразующему элементу киноязыка. Согласно Б. М. Эйхенбауму, «кинометафора есть своего рода зрительная реализация словесной метафоры»¹. А учитывая, что, согласно современной теории метафоры, «метафора пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность»², можно говорить о кинометафоре как о выражении концептуальных метафор в нашем мышлении посредством киноязыка.

«Мысленный волк» Валерии Гай Германики снят по сценарию Юрия Арабова, одного из важнейших представителей современного русского метафизического кино, прозаика, поэта, сценариста, преподавателя и заведующего кафедрой кинодраматургии во ВГИКе, единственного российского лауреата Каннского фестиваля в номинации «За лучший сценарий»³. Кинометафоры являются ведущим приёмом в фильмах по его сценариям (например, вывернутая физиология ростовщика Мефистофеля и финал в «Фаусте» Александра Сокурова, превращение беса в человека в фильме «Монах и бес» Николая Достая, образ провинциального ада в фильме «Орлеан» Андрея Прошкина и т.д.). Вероятно, обращение Ю. Арабова к метафорике в кино связано с его поэтическим творчеством. Так, в 80-е годы он был активным участником метареалистической школы, а затем автором одного из важнейших метатекстов «Метареализм. Краткий курс», в котором в числе прочего написал: «Из всех арсеналов метафора представлялась мне наиболее крутым и дееспособным инструментом, при помощи которого я мог бы ваять свои воздушные замки, свой сладостный бред»⁴.

¹ *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма Матер, 2016. С. 52.

² *Лаккофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 27.

³ За сценарий фильма «Молох» (1999).

⁴ *Арабов Ю.* Метареализм. Краткий курс // Проект «Иннокентий Марпл». URL: <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html> (дата обращения: 15.06.2020)

Мы не станем заявлять, что метафизический кинематограф по сценариям Ю. Арабова можно называть метареализмом в кино, однако метареалистическая поэтика с особым типом метафоры, метафолой, не могла не сказаться на метафизической поэтике его сценарной работы.

Для начала обратимся к сильной позиции – заглавию фильма. Само сочетание «мысленный волк» взято из второй молитвы перед причащением: «Да не на мнозе удаляйся общения Твоего, от мысленного волка звероуловлен буду...»⁵. В. Г. Германика говорит, что «мысленный волк – это твой метафизический зверь, который сидит все время рядом с тобой»⁶. Таким образом, метафора мысленного волка, передавая внутреннее через внешнее, напрямую связана с категорией воображаемого мира героя, персонализируя эсхатологические страхи. Однако на функции, на семантике, а также на репрезентации этой метафоры стоит остановиться подробнее, чтобы понять, как именно с ее помощью создается этот воображаемый мир героя.

Прежде чем перейти к собственно анализу данной метафоры в фильме, стоит отметить, что к образу мысленного волка В. Г. Германика обращается не в первый раз. Согласно Д. О. Ступникову, «благодаря одноименному роману Александра Варламова оно [*выражение “мысленный волк” – А.М.*] проникло сначала в интеллигентскую среду, а с помощью песни группы “Смысловые Галлюцинации” на стихи культового режиссера Валерии Гай Германики просочилось и в массовую культуру»⁷. Причем в этом тексте, как и в фильме В. Г. Германика «солидаризуется с негативным христианским значением этого образа, связанным с препятствиями в духовном развитии человека»⁸:

Что бы ни делала ты
Всегда под пристальным взглядом
Хвостом заметая следы
Мысленный волк лежит рядом

⁵ Молитва 2, святого Иоанна Златоуста // Православный молитвослов на церковнославянском языке с параллельным переводом Толковый параллельный перевод с церковнослав.: Ю. В. Калашникова. Препубликация. Вып. 4. / Школа права имени святого равноапостольного Владимира. Электронные материалы журнала «Праведность и мир». ISSN 2078-8932. URL: http://sancti.ru/patr/serv/molitvoslov-cu-ru-pre_v.4.pdf (дата обращения: 15.06.2020)

⁶ *Беликов Е.* «Мысленный волк» звучит гордо: Валерия Гай Германика объясняет свой новый фильм // Афиша Daily. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/13304-myslennyi-volk-zvuchit-gordo-valeriya-gay-germanika-obyasnyat-svoy-novyy-film/> (дата обращения: 15.06.2020)

⁷ *Ступников Д. О.* Образ «мысленного волка» у петербургских, московских и екатеринбургских рок-авторов // Русский рок: Время назад: сборник материалов семинара / отв. ред. Ю. В. Доманский. М.: Государственный музей современной истории России, 2016. С. 61.

⁸ Там же. С. 63.

Что бы ни делала ты
Всегда под пристальным взглядом
Хвостом заметая следы
Мысленный волк бежит рядом⁹

Актуализация религиозного образа «метафизического зверя» в тексте песни связывается с мотивами отчуждения человека от самого себя, погони, страха. Именно такая усложненная семантическая нагрузка, выражающая сложный спектр ментальных состояний, переключает из песни в фильм.

Еще в отечественном кинематографе 1920-х–1930-х годов было возможно построение повествования, «когда “структура метафоры” перерастает в “структуру ситуации”»¹⁰. В данном случае, как пишет исследователь В. А. Бондаренко, «по этому принципу метафоры строится структура всего произведения в целом, где иносказательный смысл не разрывает повествование, а проистекает из него, высвечивается в нем»¹¹. Так и в фильме В. Г. Германики, метафора волка пронизывает все киноповествование.

Событийный ряд фильма на первый взгляд прост: к матери в глубинку (хутор «Небылое») приезжает дочь со своим сыном Васенькой с просьбой продать дом, т.к. на воспитание ребенка нужны деньги. Однако в центре событий возникает фигура волка-людоеда, который, как может понять зритель в финале, существует лишь в воображении героинь.

Впервые волк появляется в рассказе матери по дороге через лес после дискотеки: «В общем, тут дела такие, с этой зимы у нас стал появляться приبلудный волк, матерый такой мужчина, кандидат в мастера спорта <...> Сначала он задрал одну корову, потом вторую <...> Дальше с коров он перешел на людей»¹². В диалоге матери и дочери происходит ссора, они идут разными путями. Испуганная дочь обнаруживает волчьи следы, изорванный ботинок и брошенный квадратик, с хозяином которого мать познакомилась еще на дискотеке.

При этом волк то и дело всплывает в деталях: ночью в лесу слышен вой, уже утром, когда героини все-таки дошли до дома, в маске волка приходит хозяин квадроицикла, безымянный персонаж из Куржавихи, «перспективного села городского типа» (хотя дочь думала, что его съели), в этой маске смотрит телевизор без экрана Васенька, дочь считает, что «без волков скучно».

⁹ *Смысловые Галлюцинации*. Мысленный волк // Musixmatch – Song Lyrics and Translations. URL: <https://www.musixmatch.com/lyrics/См/Мысленный-волк> (дата обращения: 15.06.2020)

¹⁰ Бондаренко В. А. Современный отечественный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2009. С. 14.

¹¹ Там же.

¹² Германика В. Г. Мысленный волк [Видеозапись] // Wink. URL: https://wink.ru/media_items/86855128 (дата обращения: 15.06.2020). В дальнейшем реплики персонажей цитируются по этой видеозаписи.

Самого мысленного волка зритель видит только в одной сцене. Дочь застает мать, совокупляющуюся с безмянным персонажем из Куржавихи, разгоняет их и громит мебель в доме. Затем забирает сына, в гнев бегит через лес, зовет волка и пройдя, через ельник, видит чудовище, которое предстает в виде древнеегипетского бога мертвых Анубиса. Хотя прямой номинации в фильме нет, зритель может опознать это за счет внешней схожести или обращения к критическим отзывам и интервью с режиссером. Несмотря на то, что в целом во время съемок В. Г. Германика шла исключительно по сценарию Ю. Арабова, ничего не меняя, такой внешний вид чудовища именно ее идея. «У Арабова в сценарии была огромная собака»¹³, – говорит режиссер.

По словам Б. М. Эйхенбаума, кинометафора «иногда получает даже характер символики»¹⁴. Так и образ волка, возникающий различными способами, обретает характерный для символа «предметный смысл, разворачивающийся в бесконечный спектр значений»¹⁵. Поэтому появление волка-людоеда в виде древнеегипетского бога мертвых Анубиса в интерпретации самого режиссера олицетворяет и Сатану, и «любое темное начало: язычество, суеверия, страхи»¹⁶. С другой стороны, в древнеегипетской мифологии Анубис – еще и судья, ««страж весов» на суде Осириса в царстве мертвых»¹⁷. В данном случае такое изображение мысленного волка может интерпретироваться и как персонификация «суда совести» или же эсхатологического страха перед судом небесным. Примечательно, что персонификация – является базовым концептуальным механизмом и в обыденной, и в поэтической речи¹⁸.

Увидев чудовище, дочь в страхе прибегает домой, а мы видим мир глазами мысленного волка: в течение 20 секунд он приближается к дому. Однако мать говорит, что этого волка «от скуки придумала». Поэтому следующая сцена его появления, а именно нападение волка на дом – это ничто иное как смыкание воображаемых миров матери и дочери.

Эсхатологический страх, т.е. страх перед темным началом или, наоборот, судом небесным в соединении с апокалипсическими мотивами выражается в репликах персонажей. Например, дочь говорит: «Если он ворвется, надо просто

¹³ Беликов Е. Валерия Гай Германика. Я хожу по «Кинотавру», и у меня постоянное предчувствие апокалипсиса // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/interviews/yahozhu-po-kinotavru-i-u-menya-postoyannoe-predchuvstvie-apokalipsisa> (дата обращения: 15.06.2020)

¹⁴ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 52.

¹⁵ Бройтман С. Н. Символ // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 226.

¹⁶ Беликов Е. «Мысленный волк» звучит гордо...

¹⁷ Анубис // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Анубис> (дата обращения: 15.06.2020)

¹⁸ См. гл. «Personification» в книге: Lakoff G., Turner M. More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989. P. 72–80.

попросить прощения, просто покаяться, повиниться», несколько позже мать говорит: «По-моему, это не волк, это диббук». Диббук – это злой дух в еврейской мифологии, аналог демона одержимости¹⁹.

Именно страх перед темными силами, эсхатологический страх ведет к примирению матери и дочери, дочь признается, что все-таки любит мать, а та соглашается продать дом. Однако до обретения спасения им еще далеко. Так в диалоге о Моисее дочь говорит, что в России у него была бы такая заповедь: «Верь. Бойся. Проси. <...> А любви здесь не предполагается. Верь, в кого боишься. Бойся, кого боишься. Проси у кого боишься».

На утро Мухортов, друг матери, привозит убитого волка. Однако это не тот волк, которого видела дочь. Женщины сочувствуют убитому животному, а Мухортов хоронит его. Именно благодаря этой сцене зритель понимает, что чудовище, воплощающее эсхатологический страх, существовало только в воображаемом мире героинь. Напомним, что воображаемый мир героя – «это изображённый автором как отдельный “слой” мира персонажей образ реальности, возникающий в воображении героя. Такой образ реальности осуществляется во множестве форм: сновидения, мечты, фантазии, воспоминания, грёзы, миража; галлюцинации...»²⁰.

После похорон волка всё возвращается на круги своя: и волк уже не «выдающийся хищник», а труп, который останется «между нами», и дом, как узнается в предпоследней сцене, мать передумывает продавать. И вроде бы у дочери появляется грудное молоко для Васеньки, однако последняя сцена, в которой за окном электрички то ли начинается апокалипсис, то ли бушует преисподняя, говорит о том, что до обретения спасения через любовь еще далеко. Как считает Е. Беликов, «С одной стороны, это житейская аналогия описанных в Откровении “града и огня”, с другой, навязчивое воспоминание о горевших одним летом вокруг Москвы шатурских торфяниках и вообще лесах, с которых в столицу надувало смог и дым...»²¹ При этом возникает контраст, антитеза между сценами финальной и начальной, в которой изображается воскресение и рай земной: «Мужчину достают из могилы, отпевают, омывают, одевают в национальный русский костюм, он выпивает водки и готовится к новой жизни – райской»²². В авторской интерпретации это постапокалиптическое воскресение мертвых. «Арабов написал такую сцену: человек из земли достается

¹⁹ См.: Диббук // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Диббук> (дата обращения: 15.06.2020)

²⁰ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кеморо: КемГУ, 2015. С. 3.

²¹ Беликов Е. Кусь за Русь: «Мысленный волк» – один из лучших российских фильмов года // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/reviews/kus-za-rus-myslenny-volk-odin-iz-luchshih-rossijskih-filmov-2019-goda> (дата обращения: 15.06.2020)

²² Там же.

нетленным, его омывают, одевают, и он празднует жизнь вечную»²³, – рассказывает В. Г. Германика. Однако, на наш взгляд, финальная сцена светопреставления происходит все же внутри воображаемого мира дочери, подобно встрече с мысленным волком.

Ю. Арабов в метатексте «Метареализм. Краткий курс» пишет, что метареализм представлял собой «всего лишь поиск Бога в обезбоженном постмодернистском мире»²⁴. Так и через кинометафору мысленного волка, мысленного дьявола выражается эсхатологический ужас перед утраченной семьей, надеждой, верой, подкрепляемый финальной сценой в поезде, движущемся через пылающую преисподнюю.

И если победить отчужденность и внутренних демонов можно через обретение самости, семейной гармонии, любви, то героиням явно это не удастся. Именно поэтому и фильм заканчивается внутри границ воображаемого мира дочери, ее внутреннего ада, внутреннего апокалипсиса, в котором «любви не предполагается».

В одном из интервью В. Г. Германика признается: «Мне кажется, что многим людям снится конец света. Когда мне начал сниться, я начала спрашивать, и, оказывается, очень многим людям снится апокалипсис в разных вариациях.<...> Я хожу по “Кинотавру”, и у меня постоянное предчувствие апокалипсиса»²⁵. Именно это предчувствие, этот эсхатологический страх удается ей передать в работе в тандеме с мастером поэтической и кинометафорики Ю. Арабовым.

Как считает Б. М. Эйхенбаум, «кинометафора возможна только при условии опоры на словесную метафору»²⁶. Это утверждение можно расширить с позиций современной теории метафоры: кинометафора возможна, если она выражает ту метафору, что находится в нашем концептуальном аппарате, мышлении. Так и сам мысленный волк в фильме воспринимается как метафора эсхатологического страха, создающая воображаемое чудовище в воображаемом мире, и благодаря устойчивой адъективной метафоре в названии фильма, отсылающей в то же время к религиозной символике (словесная ориентация), и благодаря композиции фильма (наличию начальной и финальной сцен, не связанных напрямую с основным событийным рядом), а также благодаря тому факту что, выражение внутреннего через внешнего и персонификация являются основой нашего миропонимания (концептуальная ориентация). Данный пример показал возможности кинометафоры как способа создания воображаемого мира героя посредством персонификации страхов и суеверий и изображения внутреннего через внешнее.

²³ Беликов Е. «Мысленный волк» звучит гордо:...

²⁴ Арабов Ю. Указ. соч.

²⁵ Беликов Е. Валерия Гай Германика. Я хожу по «Кинотавру»...

²⁶ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 52.

И. Монхбат

Воображение как средство конструирования идентичности героя в фильме Э. Кустурицы «Аризонская мечта»

«Всякое воображаемое появляется “на фоне мира”, и наоборот, всякое схватывание реального в качестве мира подразумевает скрытую возможность превзойти его в направлении к воображаемому»¹, – так определяет смысл и ценность *воображаемого* Жан-Поль Сартр в работе «Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия». Воображение есть неотъемлемая способность сознания индивида, равнозначная мышлению, и, как верно отмечает Я. Э. Голосовкер, является «имагинативным познанием»². Стремление к Имагинативному Абсолюту требует от субъекта абсолютного познания всего, в том числе и «непознаваемого»³, а что может быть более непознаваемым, чем человеческое Я?

По мысли Поля Рикёра, самоосмысление субъекта происходит исключительно в «форме рассказа»⁴, в процессе которого осуществляется отбор и расположение эпизодов личного опыта с целью познать самого себя и определить тем самым не столько *характер* (идентичность внешнюю), сколько *самость* (личностную идентичность или самоидентичность). Важно отметить, что процесс конструирования самоидентичности отличается длительностью и совершается субъектом в рамках незавершенного настоящего, что и позволяет связать прошлое (память), настоящее (реальность) и будущее (фантазия) воедино в Я личности. Вне акта имагинации, на наш взгляд, конструирование нарративной идентичности невозможно, ведь «воображение – это возможность сдвига, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом»⁵.

¹ Сартр Жан-Поль. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения: пер. с фр. СПб.: Наука, 2001. С. 308.

² Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С. 178.

³ Там же. С. 186.

⁴ Рикёр Поль. Я-сам как другой: пер. с франц. М.: Изд-во гуманитарной литературы. С. 192. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

⁵ Старобинский Жан. К понятию воображения. Вехи истории // Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1 : пер. с франц. / Ж. Старобинский. М.: ЯСК, 2002. С. 69. (Язык. Семиотика. Культура).

В теоретической поэтике категории *воображения героя* и *воображаемого мира героя* могут быть осмыслены наряду с понятием нарративной идентичности⁶, что позволит выявить ценностную позицию героя⁷, которая формируется не столько в рамках воображаемого мира героя, сколько посредством способности героя быть автором «собственного дискурса и собственных поступков»⁸.

В кинематографе, «отягощенном традицией романа»⁹, повествование героем-нарратором о себе и о мире включает также и осмысление сферы воображаемого. Примером такого рода эго-повествования может служить фильм Эмира Кустурицы «Аризонская мечта» (*Arizona Dream*, 1993), в котором наррация становится единственным способом осмысления имагинативной и действительной сторон жизни, позволяющим герою преодолеть кризис идентичности.

Сновидения об Аляске – начальный и заключительный эпизоды «Аризонской мечты» – соединяют все изображенные в фильме события в единый смысловой ряд: создавая из снов истории, Аксель Блэкмор познает мир через воображение и рассказывание и, осмысляя происходящее, обретает уникальный личностный опыт. Первый сон подталкивает героя к мечте о переезде на Аляску, а последний позволяет герою увидеть самого себя частью этого пространства вечности.

Строгая причинно-следственная связь событий в «Аризонской мечте» развивается параллельно сновидениям Акселя, порой весьма сюрреалистичным. Объединенные пространством Аляски, первый и последний сны героя разнятся составом действующих лиц. Начальный эпизод представляет собой историю об эскимосе, упряжка с собаками которого провалилась под лёд во время снежной бури. Спасение приходит вместе с собакой-вожаком, возвращающей его в иглу, где эскимоса приводит в чувство жена. Очнувшись, он разделяет пойманную им рыбу-камбалу, а из ее плавательного пузыря делает сыну «воздушный шар». «Где же ты, моя мечта?»¹⁰ – вопрошает Аксель, прежде чем сложить историю из увиденного им сна. Соотнося себя с героями своего сна на протяжении фильма, он и сам становится его героем вместе с дядей Лео: в финальном эпизоде они вместе ловят рыбу и беседуют на языке эскимосов.

⁶ См. Тюпа В. II. Нарратология идентичности // Поэтика и прагматика нарративных практик: коллективная монография / отв. ред. В. И. Тюпа. Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019. С. 86–104.

⁷ См. Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово: КемГУ, 2015.

⁸ Рикер Паль. Указ. соч. С. 216.

⁹ Сонтаг Сьюзен. Годар // Образцы безоглядной воли: пер. с франц / С. Сонтаг. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 95.

¹⁰ Кустурица Эмир. Аризонская мечта [Видеозапись] // Okko. URL: <https://okko.tv/movie/arizona-dream> (дата обращения: 08.02.2020). В дальнейшем реплики персонажей цитируются по этой видеозаписи.

Если воздушный шар из первого сна героя способен пролететь через всю Америку, чтобы пробудить героя и побудить к рассказыванию, то в предпоследнем эпизоде он же «провождает» Акселя в мир грез из опустошенного бурей мира реальности.

В воображении Акселя Аляска – идиллическое пространство бесконечности и вечной жизни («Мы уедем к Берингову морю <...> мы будем любить друг друга и никогда не умрем»), а рыба – связующая жизнь и смерть, реальность и ирреальность мечта, которая одновременно и ведет человека за собой, и ускользает от него. Потеря мечты открывает Акселю путь к духовному взрослению и обретению самости: «И хотя я больше не чувствовал себя рыбой, я понял, что ничего не знаю о жизни и что мне нравится жить».

Стоит отметить, что образ рыбы противопоставлен образу человека в восприятии Акселя. С этим связаны и мысли героя об одиночестве (Аксель рано остался сиротой), и желание быть глухим и быть невидимым, порождающие в нем любовь к Нью-Йорку («Ты видишь всех, а тебя – никто»). В то время как человек способен на предательство, рыба «знает всё»¹¹, а потому герой представляет себя Царем Рыб, а не простым учетчиком Департамента рыбных ресурсов. Вынужденное же возвращение 23-х-летнего Акселя в Аризону заставляет героя «раствориться в воспоминаниях» и через обращение к своему прошлому и соотнесение его с настоящим определить свою жизненную позицию.

Лео, владелец автосалона по продаже Кадилаков, готовится к свадьбе на свертнице Акселя, называя это настоящим успехом, за которым стоит вера в американскую мечту – устаревшую, с точки зрения племянника: «Лео был последним динозавром, который пользовался дешевым одеколоном и кто верил в американскую мечту». Рассказывая о своем отце, Лео с детским восторгом делится его мечтой, полученной им по наследству:

Лео: [У моего отца была] потрясающая мечта: продать столько Кадилаков, что если поставить их друг на друга, то по ним можно было бы забраться на Луну. Правда, красиво?

Аксель: Красиво. Только машины свалятся на тебя до того, как ты начнешь по ним взбираться.

Лео: То же самое я говорил своему отцу.

Заглавие фильма отражает конфликт между дядей и племянником: стремление Акселем выйти за границы навязываемой им идентичности в соответ-

¹¹ В саундтреке к фильму «This is a film» (Iggy Pop, Goran Bregovich) поется о рыбе: «The fish doesn't think because the fish knows // Everything», а сама песня написана по мотивам высказывания одного из героев романа А. Платонова «Чевенгур»: «Гляди — премудрость. Рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет – она всё уже знает». См. подробнее Arizona Dream URL: http://www.kustu.com/w2/en:arizona_dream#soundtrack (дата обращения: 18.05.2020)

ствии с типичной американской мечтой об успехе (наследника автомобильного салона, успешного, но «ограниченного» американца: «И пусть мой дядя заработал всё, что имел, я не уверен, что он имел всё, что нужно») оборачивается драматическими событиями: отдавая предпочтение любви – «джунглям грёз» – герой теряет и семью, и любовь. Но Кустурица не оставляет и Лео шанса достичь идеала: Кадилаки больше никто не покупает, поэтому мечта умирает вместе с дядей. Американская мечта чужда Акселю, отсюда тяготение к личному мифотворчеству, в основе которого лежит сновидение об Аляске.

Пространственный треугольник, символически охватывающий всю Америку (Нью-Йорк, Аризона, Аляска), в который попадает Аксель и который требует от него экзистенциального выбора, соотносится и с любовным треугольником, в центре которого он оказывается, знакомясь с Элейн и Грейс Сталкер. Любовь идет рука об руку с мечтами каждой из женщин: мать мечтает уехать в Папуа Новую Гвинею, дочь – стать черепахой. «Быть достигнутым между мечтами двух женщин – это самое безумное, что может с тобой случиться», – говорит Аксель, не понимая, какую из сторон ему занять: для одной он строит летательный аппарат, предлагает уехать на Аляску, а для другой – готов бросить всё и сбежать из Аризоны. Невозможность сделать правильный выбор приходит к герою вместе с самоубийством Грейс: «Элейн и Грейс были по-настоящему одним целым, но им вдвоем было тесно в одном теле». Беря в руки пистолет, Аксель понимает, что его сон врывается в реальность, делая его двойником того самого эскимоса, который тоже не в силах застрелить ни самого себя, ни собаку-вожака. Мотив страха тесно соприкасается с темой взросления: быть взрослым – значит осознать себя похожим на своих родителей и либо принять это, либо окончательно разорвать эту связь. Именно так поступает Грейс, которая видит накануне самоубийства сон о том, как к ее шее привязан охваченный пожаром дом. Смерть освобождает героиню, позволяя осуществиться ее мечте: уснуть и проснуться черепахой.

Рассказывание истории своей жизни – единственный способ самоосмысления и рефлексии над приобретенным опытом соприкосновения с реальным и пререальным. Признание того, что Америка уже давно открыта, а любовь – настоящее «восьмое чудо света» – сохранить сложнее, чем обрести, и что знать всё о жизни невозможно, позволяет Акселю сформулировать свою личностную позицию и повзрослеть.

«Человек у зеркала»¹² – сквозной визуальный мотив фильма Кустурицы. Именно зеркальные отражения и искажения демонстрируют нестабильность внешних образов, их «кажимость» в мире действительном. В тех случаях, когда зеркальное отражение удваивается, режиссеру удается подчеркнуть неразрешимость конфликта между внешним и внутренним. Сон / мечта, напротив, ре-

¹² См. Бахтин М. М. «Человек у зеркала» // Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5 / М. М. Бахтин. М.: Русские словари. 2003. С. 71.

альное отражение самости каждого из героев: другим для Акселя становится мальчик-эскимос, для Грейс – черепаха, для Элейн – девочка, умеющая летать. Ни одно из названных alter ego не воплощается в действительности, потому что выйти за границы реального можно только один раз (отсюда уверенность Акселя в том, что мечта дяди сбывается в небытии: «Думаю, сейчас он на Луне ездит в золотом Кадиллаке»).

Стоит сказать несколько слов о том, что по сценарию у «Аризонской мечты» был другой финал: из аризонской (= личностной) она становится реализованной американской мечтой, в которой Аксель наследует автосалон дяди и женится на его невесте. Так он обретает корни, которые держат его крепко на этой земле, лишая тем самым своего я.

Выбор режиссера в пользу субъективного повествования в качестве структуры фильма позволяет представить жизнь человека находящегося на границе между прошлым и будущим, в точке становящегося настоящего, в котором умение воображать и созидать рассказывая открывает возможность конструирования самоидентичности. Поиск субъектом тождества внешней и внутренней идентичности неизбежно приводит к познанию собственного воображаемого мира – мира памяти, сновидений и фантазии. Исключительно в ситуации рассказывания познание самого себя может быть осуществлено в полной мере, поскольку недостаточно одной саморефлексии, необходимо осознать себя как *другого*.

М. В. Исаева

**Фуга на струнах души: воображаемый мир
героев с психическими расстройствами
в фильмах «Шоссе в никуда» и «Джокер»**

Диссоциативная фуга (от лат. *fuga* – «бегство») – это психическое расстройство, проявляющееся в неосознанном создании человеком новой личности, своеобразным «побегом от себя», при котором воспоминания о старом «я» полностью или частично утрачиваются. Обычно этот эффект наблюдается у людей, переживших сильный стресс или находящихся в депрессии: в попытке оградить себя от травмирующего опыта психика человека создаёт ситуацию, в которой травмирующих обстоятельств нет или они не воспринимаются как таковые. На визуализации подобного побега и построены фильмы «Шоссе в никуда» и «Джокер».

В картине Дэвида Линча «Шоссе в никуда» мир-реальность и воображённый мир-фуга сначала чётко разделены: попав в тюрьму за убийство жены, Фред Мэдисон однажды утром просыпается буквально «другим человеком», не только ментально, но и внешне, и оздаченные тюремные надзиратели вынуждены отпустить его. Мир-фуга же представляется герою идеальным. Новая его личность Питер Дейтон пользуется успехом у девушек (в то время как у Фреда были проблемы в постели), мир окрашен в светлые тона (в противоположность полному теней миру Фреда), а вместо тревожной и угнетающей музыки, под которую проходит первая, посвящённая Фреду часть фильма, здесь героя окружают лёгкие и весёлые композиции.

Однако постепенно образы мира-реальности начинают проникать в этот мир-мечту. Видеокассеты, которые, по его словам, Фред «не любит, потому что у него свой способ запоминания событий: он запоминает их такими, какими они ему кажутся, а не такими, какими они были в действительности», и на одной из которых он видит, как убивает жену, в этом мире предлагаются ему покровительствующим Питеру бароном мафии – но в этот раз герой отказывается, предпочитая реальности мир футу. Позже мы узнаем, что на предлагаемой кассете был записан порнофильм с участием жены Фреда, Рене – та правда реального мира, от которой скрывающийся в теле Питера Фред пытается сбежать.

Сама Рене тоже проникает в этот воображаемый мир – в качестве любовницы лидера мафии, Элис. У них с Питером быстро завязываются отношения, и они решают сбежать от мафии, украв денег на побег у Энди, общего знакомого Рене и Элис. О странной связи между Рене и Энди Фред подозревает ещё в своей реальной жизни, поэтому, увидев теперь глазами Питера, что странная связь эта объясняется тем, что Элис-Рене снималась в фильмах сутенёра Энди, он убивает последнего. Он также замечает у Энди фотографию Дика Лорана

(так зовут лидера мафии) и Энди с обеими девушками и спрашивает у Элис «Это ты? И там, и там?», смутно начиная осознавать, как связаны между собой два мира, реальный и воображённый. Но девушка на фото лишь одна – Рене – что и видят приехавшие на место убийства Энди полицейские, двое – из первой части фильма и двое (поразительно похоже на первых) – из второй. Так два мира – реальный и воображаемый – снова сходятся воедино.

Также на протяжении всего фильма героя преследует странный человек в белом гриме. Сначала он пугает Фреда словами о том, что находится у него дома, стоя прямо перед ним (и даже подтверждает это, отвечая на звонок последнего домой), а потом он же и помогает ему, вновь вернувшись в своё тело после предательского исчезновения Элис, найти в мотеле «Шоссе в никуда» настоящего любовника Рене – Дика Лорана, и убить его. Этот безымянный герой является, по сути, тёмной стороной подсознания Фреда – именно он снимает героя на видео, запечатлевая то, что Фред изгоняет из своей памяти, и подаёт ему орудие убийства.

И, когда после этого убийства Фред возвращается домой и говорит в диктофон самому себе «Дик Лоран мёртв» (с этой фразы начинается фильм), история проходит полный круг, что можно объяснить словами странного человека в разговоре с Питером: «на Востоке есть такое наказание: заставлять виновного вновь и вновь переживать содеянное, не зная, когда именно его настигнет карающий меч». И этот меч настигает Фреда в самом конце, когда он, скрываясь от полиции по шоссе в никуда, буквально дезинтегрируется и перестаёт существовать.

Таким образом, воображаемый мир «Шоссе в никуда», хотя и более реалистично изображённый Линчем, чем полный недомолвок и тёмных углов мир «реальный», представляет собой лишь отражение первого и помогает герою проникнуть в самые дальние уголки его подсознания.

В «Джокере» всё иначе: мир-фуга не заслоняет реальность сразу, а аккуратно вкрапляется в неё до тех пор, пока уже невозможно будет различить, где между ними проходит грань. Тодд Филлипс мастерски использует различия в цветовой палитре, характеризующей два разных мира, чтобы показать этот переход: реальность Артура – мир, окрашенный в тёмные коричневые и болотно-зелёные тона, а мир-фуга, в котором он позже реализует свою новую личность Джокера, – пестрит циановым голубым, тёплым белым, яркими оранжевым и красным.

В начале фильма разделение достаточно очевидное: сидя перед телеэкраном, Артур представляет себя в студии вечернего шоу: в свете рампы ведущий программы обнимает его и говорит, что «хотел бы иметь такого сына, как он» – и камера вновь возвращается в бедную комнату Артура, где он сидит перед телевизором. Для Артура Спэка камера – не фиксатор реальности, как для Фреда Мэдисона, а, наоборот – воплощение всех его мечт.

Но вскоре граница между мирами размывается: когда он флиртует с соседкой по лестничной клетке, подобного разделения мы уже не замечаем, хотя

вся ситуация оказывается позже развенчанной как плод воображения Артура. Цветовое сочетание – циановый и оранжевый – единственное даёт нам подсказку о нереальности происходящего.

Примечателен здесь и приём склейки кадров в сцене, где Артур пытается встретиться с тем, кого считает своим настоящим отцом – в конце её Артур, окружённый светом и зеркалами, стоит точно так же, как через секунду и снятый с того же ракурса будет стоять у себя дома. Подобный монтаж будто намекает нам, что вся эта сцена происходит не в действительности, а лишь в его голове.

Как и в случае с Фредом Мэдисоном, у новой личности мира-фуги не будет тех проблем, что у Артура: Джокер не смеётся против воли, когда чувствует себя несчастным, болезнь будто пропадает, и его смех становится насмешкой над всем враждебным Артуру миром. Так и при диссоциативной фуге человек неосознанно «превращает» болезненный опыт в положительный, чтобы избежать травмы. Слабый и часто являвшийся жертвой побоев хулиганов, в этом новом мире он становится практически неуязвимым, попадает под машину, убегая от полицейских, попадает в аварию, уже сидя в полицейской машине в конце фильма – и всё ему нипочём. Стеснительный и неправильно пишущий слова, в шоу Мюррея он внезапно начинает рассуждать о субъективности юмора и социальном расслоении. И вновь за время этого интервью мы несколько раз видим происходящее через призму телевизионного экрана – будто Артур наблюдает со стороны за своим воображённым идеалом.

В конце фильма оранжевый – цвет, сопроводивший его на всём пути превращения, начиная с первого убийства, заполняет весь город языками пламени. На самом ли деле толпа чувствует своего лидера или же это – результат полного погружения Артура в воображаемый мир – нам неизвестно. Чудом выживая в жуткой аварии, Артур будто во сне видит смерть своего обидчика, Томаса Уэйна, о которой позже вспоминает как о «придуманной шутке», и, даже запертый в стенах психбольницы, теперь начинает вести себя как Джокер.

Именно поэтому не так важно, в реальном или в воображаемом мире происходили события фильма – ведь они в любом случае сформировали новую личность, сделав из Артура Спэка – Джокера. Воображаемый мир помог герою обрести некоторое новое «себя», и потому поклонники картины, даже расходясь в интерпретации её самой, единогласно считают финал фильма счастливым.

И хотя воображённый герой-фуга, уничтоженный в финале «Шоссе в никуда», здесь, наоборот, сливается со своим прототипом, общей для обоих фильмов остаётся манера визуализации этого нового мира, не только более яркого, чем мир реальный, но и более правдоподобно изображённого, чем он. Подобное режиссёрское решение заставляет нас не только чувствовать себя настолько же смятёнными в поисках грани между двумя мирами, как и сами герои, но и постулирует главенство мира, созданного воображением над мрачным миром повседневности.

Сведения об авторах

Белякова Александра Сергеевна – студентка 2 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика лирики, поэтический перевод, поэзия Р. М. Рильке, поэзия Б. Л. Пастернака.

Бесова Арина Вадимовна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: двойничество, искаженные миры, воображаемые миры.

Бирюкова Ольга Олеговна – студентка 3 курса бакалавриата «Издательское дело» Департамента «Факультета журналистики» Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург). Область научных интересов: теория литературы, анализ художественного текста, фантастическая литература, издательские практики.

Будников Константин Сергеевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика прозы и драматургии, мотив преступления и наказания в литературе, поэтика А. Н. Толстого.

Будатова Анастасия Сергеевна – студентка 1 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика лирики, визуальное в литературе, творчество Н. А. Заболоцкого.

Глазова Мария Михайловна – студентка 2 курса магистратуры «Издательское дело» Тверского государственного университета. Область научных интересов: лагерная литература, творчество Ф. М. Достоевского, редакторская подготовка изданий non-fiction.

Егорова Анастасия Алексеевна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: топика, фэнтези и фантастика, постижение филологического космоса.

Ильичева Варвара Дмитриевна – студентка 4 курс бакалавриата «Искусства и гуманитарные науки» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: киноведение, советский и постсоветский кинематограф, поэтика абсурда.

Исаева Мария Владиславовна – студентка 1 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: взаимодействие литературы и кинематографа, нарратология, теология.

Казаринова Полина Сергеевна – студентка 2 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: музыкальное в литературе, визуальное в литературе, гротескное и фантастическое, теория кино, нарратология, лингвокультурология.

Королева Ангелина Максимовна – соискатель ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 – Русская литература Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: текстология, поэтика заглавия, творчество Б. Л. Пастернака.

Крячкова Юлия Константиновна – студентка 3 курса бакалавриата «Филология. Преподавание филологических дисциплин» Тверского государственного университета (Тверь).

Кудалина Анна Алексеевна – студентка 3 курса бакалавриата «Зарубежная филология. Компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика романа М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического факультета Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, поэтике визуального и фантастического, теоретических аспектах новейшей драматургии; автор книг по теории и методике современного литературного образования; специалист в сфере технологий гуманитарных коммуникаций.

Леонова Екатерина Юрьевна – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика гротеска и абсурда, русская детская литература XX–XXI вв.

Липина Анна Анатольевна – студентка 2 курса магистратуры «Медиа и социальные коммуникации в филологической перспективе» филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: «случайные семейства» в поздних романах Ф. М. Достоевского, образ «необычного» ребенка в детской литературе.

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе.

Масалов Алексей Евгеньевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: семиотика, лингвистическая, историческая и теоретическая поэтика, русскоязычная поэзия XX–XXI веков, русскоязычный постмодернизм, современный литературный процесс.

Махов Дмитрий Анатольевич – студент магистратуры «Языковое образование» Московского государственного областного университета (Москва). Область научных интересов: категория автора и когнитивное пространство художественного текста, поэтика визуального, теория литературы.

Монхбат Инга – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: эстетика словесного творчества М. М. Бахтина, теоретическая поэтика, категория поступка в драматургии, теория драмы, нарратология, визуальное в литературе.

Морозов Илья Александрович – студент 3 курса очного факультета Литературного института им. А. М. Горького, направление «Литературная критика» (Москва). Область научных интересов: стиховедение, социология литературы, новейшая русская поэзия, русский концептуализм, творчество М. Щербакова.

Петухова Ульяна Васильевна – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: теория литературы, визуальность в литературе, музыкальность в литературе, взаимодействие искусств.

Праслова Татьяна Сергеевна – студентка 3 курса бакалавриата «Филология» (профиль «Отечественная филология») факультета филологии и журналистики Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева (Самара). Область научных интересов: историческая поэтика, русский роман, литература русского зарубежья.

Разухина Карина Эдуардовна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика воображаемого и фантастического, литература романтизма и модернизма, теоретическая поэтика, феноменология, творчество Б. Л. Пастернака.

Рожкова Анастасия Евгеньевна – студентка 3 курса очного факультета Литературного института им. А. М. Горького, направления «Очерк и публицистика» (Москва). Область научных интересов: фольклор, древнерусская литература, анималистические образы в литературе и устно народном творчестве.

Сабитова Динара Сайруллаевна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная филология, компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: скандинавистика, визуальное в литературе, художественный мир детства.

Сагдатуллина Гульшат Ильфатовна – студентка 3 курса бакалавриата «Зарубежная филология (компаративистика: языки, литература, культура России и зарубежной страны специализации)» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: научная фантастика, современная русская драматургия, историческая поэтика.

Самаркина Мария Дмитриевна – ассистентка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: визуальное в литературе, фотографическое в лирике, искусство фотографии.

Смирнова Алёна Алексеевна – студентка 2 курса магистратуры «Теория литературы и литературное образование» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: английская литература модернизма, творчество В. Вулф.

Смирнова Мария Владимировна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэзия модернизма, а также топика, научная фантастика и исследование экранизаций фантастических рассказов.

Соловьева Татьяна Александровна – студентка 3 курса бакалавриата «Филология» (профиль «Отечественная филология») факультета филологии и журналистики Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева (Самара). Область научных интересов: историческая поэтика, русский роман, литература русского зарубежья.

Сурков Владислав Витальевич – студент 2 курса магистратуры Института филологии Московского педагогического государственного университета. Область научных интересов: зарубежная литература XX–XXI вв., проза Дж. М. Кутзее, американская литература.

Сямина Александра Андреевна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: рок-поэзия, визуальное в литературе, никому не известные сетевые романы.

Филиппов Григорий Алексеевич – студент 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: историческая поэтика, литература модернизма и постмодернизма, поэтика метаромана, творчество А. С. Пушкина, французская поэзия.

Фирсова Галина Петровна – студентка 4 курса бакалавриата «Зарубежная литература и компаративистика» Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: нарратология, компаративистика, французская литература и литература франкоязычной Швейцарии.

Шипко Екатерина Алексеевна – студентка 2 курса магистратуры филологического факультета МГУ, кафедра истории зарубежной литературы (Москва). Область научных интересов: поэтика немецкого романтизма, творчество Й. фон Эйхендорфа

Ямина Яна Владимировна – студентка 3 курса бакалавриата «Прикладная филология» филологического факультета Кубанского государственного университета. Область интересов: современная ирландская поэзия, зарубежный роман конца XX – начала XXI века, категория кризисности в современной литературе.

Список изданий спецсеминара «Визуальное в литературе»

Как в зеркале : материалы монодраматического мини-фестиваля 21 февраля 2015 года / сост. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – Москва, 2015. – 88 с.

Как в зеркале : материалы монодраматического мини-фестиваля 21 февраля 2015 года / сост. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – 2-е изд. – [Б. м.] : Издательские решения, 2016. – 138 с.

Глаза как зеркало : зрение и видение в культуре: сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – [Б. м.] : Издательские решения, 2016. – 212 с.

Двойная экспозиция : фотодрамы / сост. и ред. С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина; спецсеминар «Визуальное в литературе». – Москва, 2016. – 145 с.

Визуальное в литературе [раздел] // Белые чтения : к 85-летию Галины Андреевны Белой : сборник научных статей. – Москва : Эдитус, 2016. – С. 405–494.

Гротескное и фантастическое в культуре : визуальные аспекты : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский; спецсеминар «Визуальное в литературе». – [Б.м.] : Издательские решения, 2017. – 288 с.

Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2019. – 252 с.

Наблюдатель искаженных миров : поэтика и рецепция : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2019. – 286 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 1. – Москва : Эдитус, 2020. – 142 с.

Рок-педагогика: теория и практика : к 60-летию С. П. Лавлинского : сборник ненаучных сочинений / сост. и ред. В. Я. Малкина. – Москва : Эдитус, 2020. – 308 с.

Замок Филфанто : к юбилею В. Я. Малкиной : сборник научных и ненаучных сочинений. – Москва : Эдитус, 2021. – 120 с.

Воображаемый мир героя в литературе и культуре : поэтика и рецепция : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва : Эдитус, 2021. – 224 с.

Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Вып. 2. – Москва : Эдитус, 2021. – 184 с.

Наши контакты:

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:

vk.com/visual_in_literature

instagram.com/visualinliterature

Проект «Гуманитарные встречи»:

vk.com/gumvstrechi

iff.gum.vstre4i@gmail.com

Институт филологии и истории РГГУ:

ifi.rggu.ru

vk.com/ifi_rggu

facebook.com/ifi.rggu

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:

(495) 250-68-44

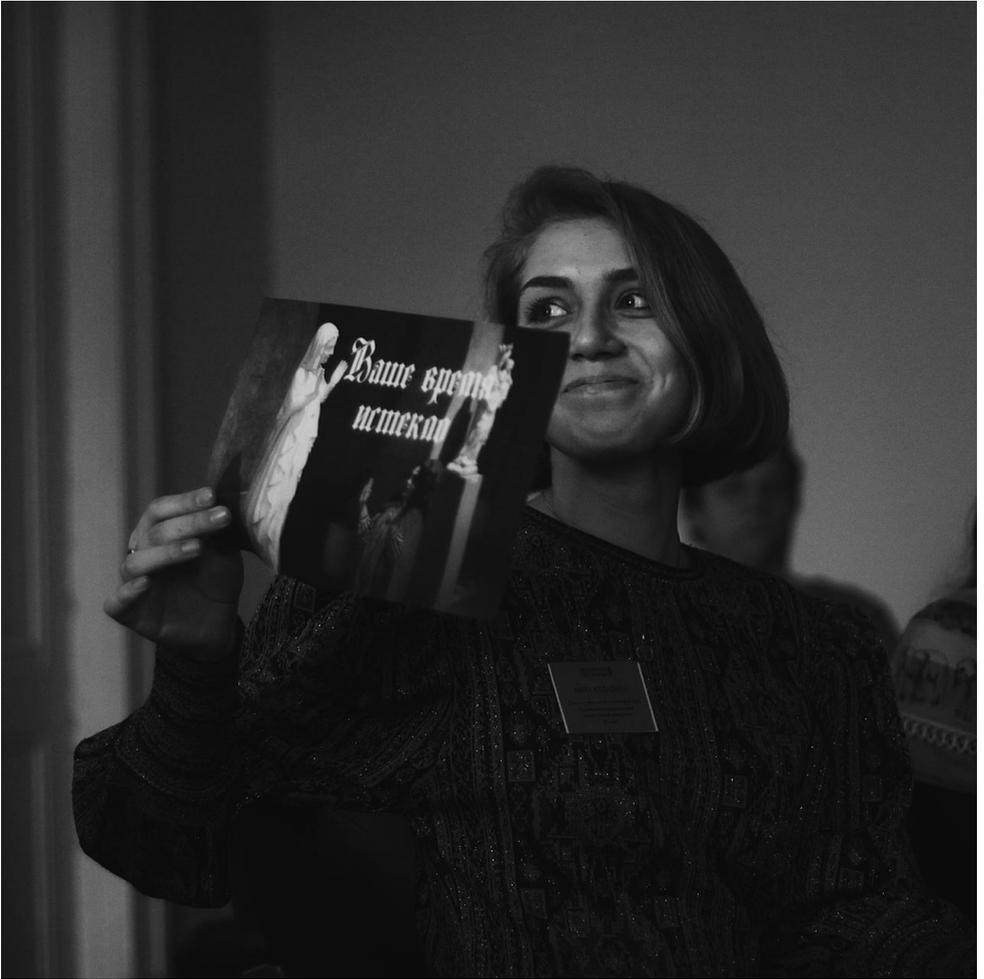
kafedratisp@rggu.ru

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»:

vk.com/teorlit

facebook.com/teorlit

ВИЗУАЛЬНОЕ
 **литературе**



Научное издание

**ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР ГЕРОЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ:
ПОЭТИКА И РЕЦЕПЦИЯ**

Сборник статей

Составители и редакторы: В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский

Верстка: А. Е. Масалов

Обложка: М. В. Исаева

Фотографии: М. Д. Самаркина

ООО «Эдитус»

125565, Москва, Ленинградское шоссе, д. 80, стр. 1

8 (800) 775-30-87

www.editus.ru

Отпечатано в типографии ООО Фирма «П-Центр»

129515, г. Москва, ул. Академика Королёва, 13

Подписано в печать ??.?.

Формат 148x210. Усл. печ. л. 14

Печать цифровая. Бумага офсетная

Тираж 100 экз. Заказ № 2021051310

ISBN 978-5-00149-619-9

