

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Нефедова
Ольга Игоревна

ЭТАПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИФОЛОГЕМЫ
«СВЯТОЙ ГРААЛЬ» В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература
США)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
доцент Баранова К.М.

МОСКВА 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИНВАРИАНТ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ» В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ	16
1.1. Роль и место мифологемы в структуре художественного произведения	16
1.2. Эволюция мифологемы «Святой Грааль» в литературе стран западной Европы.....	33
1.3. Своеобразие мифологемы «Святой Грааль» в процессе становления литературы США	54
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ»	76
2.1. Святой Грааль как ностальгия по прошлому в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби».....	76
2.2. Святой Грааль как передача традиций в романе Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей».....	99
2.3. Святой Грааль как сохранение тайны в романе Д. Брауна «Код да Винчи».....	126
ГЛАВА 3. МОТИВ «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ» И ОБРАЗ КОРОЛЯ-РЫБАКА КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ».....	147
3.1. Отражение потери ценностных ориентиров в «ревушие двадцатые» XX века (Ф.С. Фицджеральд «Великий Гэтсби»)	147
3.2. Воплощение одиночества и неудовлетворённости в обществе потребления (Дж. Стейнбек «Зима тревоги нашей»).....	171
3.3. Идея универсальной правды в информационном обществе (Д. Браун «Код да Винчи»).....	195
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	215
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	224

ВВЕДЕНИЕ

Познание и объяснение окружающего мира может осуществляться многими способами. Одним из древних средств постижения реальности является миф, черты которого всё ещё можно найти в разных аспектах жизни человека. В художественной литературе часто встречаются мифологические мотивы, образы и сюжеты. Настоящая диссертация посвящена феномену мифологемы «Святой Грааль» и этапам её осмысления в трёх художественных текстах американских романов XX-XXI веков – «Великий Гэтсби» (The Great Gatsby, 1925) Ф.С. Фицджеральда (F. Scott Fitzgerald, 1896 – 1940), «Зима тревоги нашей» (The Winter of Our Discontent, 1961) Дж. Стейнбека (John Steinbeck, 1902 – 1968) и «Код да Винчи» (The Da Vinci Code, 2003) Д. Брауна (D. Brown, 1964 – наст. время). Обращение к данной теме вызвано недостаточной изученностью проблемы рецепции западноевропейских идей американскими писателями и их своеобразной интерпретации в художественных произведениях.

Миф – достаточно сложный феномен, накопивший большое количество трактовок за время своего существования, начиная с античных времён. В данной работе мы опираемся на определение Е.М. Мелетинского, который рассматривает миф как средство концептуализации мира, чаще всего происходящее с помощью различных связанных повествований [46, с. 24]. Мифологическая форма сознания позволяет объяснять мир посредством определённых сюжетов и образов, глубоко хранящихся в нашей коллективной памяти. Термин *мифологема* этимологически восходит к слову миф и является продуктом совместной работы филолога К. Кереньи (венг. Kerényi Károly) и психоаналитика К.Г. Юнга (C.G. Jung). Изначально психолого-литературоведческий, термин с течением времени становится также значимым для социологии (И.Т. Вепрева, Т.А. Шадрина), культурологии (J. Russel) и лингвистики (Ю.В. Вишницкая, И.Б. Руперт, Ю.Л. Шишова). Отметим, что помимо мифологемы в западном, а особенно в американском, литературоведении используются также термины *тема*,

мотив или *архетип*, причём последние употребляются чаще, чем мифологема. В изысканиях зарубежных учёных данные понятия могут даже взаимозаменяться. Помимо названных, в литературоведении существует термин *мифема*, предложенный французским учёным К. Леви-Строссом (C. Lévi-Strauss), отличие которого от мифологемы недостаточно чётко выявлено в науке.

С нашей точки зрения, мифема оказывается в большей степени значима во время структурного лингвистического анализа из-за её непосредственной связи с конкретным словом или словосочетанием в тексте, а потому для проведения нашего диссертационного исследования она является наименее релевантной. В работе мы рассматриваем явление мифологемы как обособленный многоаспектный феномен, восходящий к мифу. Именно это толкование разрабатывается в отечественной науке. Опираясь на определение С.М. Телегина, мы утверждаем, что мифологема – «первичная идея-форма мифологического образа» [61, с. 15]. Иными словами, это сложная структурно-содержательная единица художественного произведения. В своей композиции она сочетает архаичное (мифологическое) содержание и более современные смысловые наложения. Мифологема находится как бы на пересечении взаимодействия мотива, архетипа и мифа. Она включает в себя вневременное содержание, мифологический материал и почву для создания новых смыслов.

Анализируемая мифологема «Святой Грааль» имеет достаточно сложную и интересную историю развития, в которой есть много неясных моментов. В первую очередь, данная мифологема соотносится со средневековыми рыцарскими легендами и романами из цикла о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Сами истории, очевидно, имеют сказочно-мифологическую природу и основываются на долегендарном материале, который неоднократно адаптировался за прошедшие века, а потому вобрал в себя также и иные более поздние значения. В частности, на ядро мифологемы сильно повлияла мифокритика начала XX века. Все подобные конкретные

реализации мифологемы «Святой Грааль» составляют её инвариант. В течение XX-XXI веков в рассматриваемых произведениях на него накладываются авторские и национальные американские составляющие. Именно последние моменты приобретают особую значимость для настоящей диссертации.

Романы «Великий Гэтсби», «Зима тревоги нашей», «Код да Винчи» в качестве материала для исследования были отобраны нами на основе нескольких факторов:

- значение и художественная ценность произведений о Святом Граале общепризнаны мировым литературоведением в качестве «персональных моделей литературы». Отечественный литературовед В.А. Луков утверждает, что «реальный писатель, даже когда он повествует о своих чувствах, нередко подражает конкретному писателю и произведению» [44, с. 13]. Такой художественный текст или автор является его «персональной моделью»;
- романы символизируют основные вехи эволюции национальной литературы и культуры США XX-XXI веков («Великий Гэтсби» – «революционные двадцатые», «Зима тревоги нашей» – общество потребления, «Код да Винчи» – информационное общество);
- ни один из романов не служил материалом для изучения с точки зрения мифологемы «Святой Грааль»;
- исследование вариантов мифологемы «Святой Грааль» в данных произведениях позволит выявить специфику вектора развития интерпретации национальной традиции;
- объединяющие романы мотив «бесплодная земля» и образ Короля-Рыбака в структуре мифологемы «Святой Грааль» являются базовыми.

Роман «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, один из самых известных модернистских романов США, достаточно хорошо изучен в литературоведческой науке. Многие исследователи занимались описанием образа Джея Гэтсби (Jay Gatsby), главного героя книги (G. Mitchell, Т.Н.

Pauly, B. Way, Л. Романчук и др.). Социально-культурный контекст романа 20-ых годов XX века также был популярной темой научных изысканий (В.К. Кухалашвили, Н.А. Кубанев, L. Audhuy и др.). Национальная идея *американской мечты* в нем рассматривалась такими учёными, как Т.Г. Голенпольский и В.П. Шестаков, Ю.В. Ковалев, J.L. Decker, R. Lehan и др. Некоторые литературоведы проводили сравнительный анализ этого сочинения Ф.С. Фицджеральда и иных художественных произведений, а также сопоставляли его с кинематографическими версиями (А.В. Разинцева, М.Е. Сальцина, F.E. Cunningham и др.). Отметим также, что в центре интереса ученых были стилевые и жанровые особенности «Великого Гэтсби» (R. Chase, J.H. Kuhnle, G. Garrett и др.). Несмотря на такое пристальное внимание к роману, его мифологические компоненты и иные аллюзивные элементы оказались мало изученными в литературоведении.

Зарубежные исследователи с этой точки зрения фокусируют свое внимание либо на истории Гэтсби как сказке для среднего класса и воспринимают данного героя в качестве заколдованного принца (например, R.E. Long), либо указывают на подобие этого нарратива мифу. Во вступлении к своей статье Л. Окинклос (L. Auchincloss) именно так оценивает роман «Великий Гэтсби», отмечая, что последний по крайней мере обладает вневременным содержанием сродни мифу. Исследователь У. Трой (W. Troy) интерпретирует поиск Гэтсби как обряд инициации с точки зрения ранней англо-американской мифокритики. Фундаментальная работа супругов Люпэк (A. Lupack, B.T. Lupack) обзорно рассматривает всю американскую Артуриану, не прорабатывая детально отдельные произведения или элементы. В отечественной науке работы указанной направленности вовсе нами не выявлены.

Дж. Стейнбек обладает достаточно точным и лаконичным стилем, поэтому считается, что его книги имеют общие черты с произведениями классика американской литературы XX века Э. Хемингуэя (E. Hemingway) и продолжают его традицию. Оба писателя работали военными репортёрами,

оба в своем творчестве обращались к традициям модернизма, но не использовали различные излишне экспериментальные модернистские приёмы в своих сочинениях. Отметим, однако, что Дж. Стейнбек, тонко чувствуя культурные и общественные процессы развития страны, во второй половине своей творческой карьеры стал, тем не менее, прибегать к некоторым аспектам постмодернистской эстетики. В его романах этого периода уже присутствуют подобные элементы. Эти факты разочаровали многих критиков. Последние на основе анализа самого популярного его произведения «Гроздь гнева» (*The Grapes of Wrath*, 1939) рассматривали писателя как реалиста. Вот почему, когда роман «Зима тревоги нашей» вышел в свет в 1961 году большинство американских критиков посчитали его неудачным, а героя и сюжет сочинения неправдоподобными и нереалистичными [90, с. 65]. Однако позднее данная книга была оценена по достоинству. Такие зарубежные учёные, как С. Джордж (S. George), Б.А. Хэвиллин (B.A. Heavilin), М.Дж. Мейер (M.J. Meyer), У.С. Симкинс (W.S. Simkins) отмечают мастерство Дж. Стейнбека и говорят об умении автора выявить нравственные проблемы, которые оказались особенно актуальными для поколения 60-70-ых годов XX века и волнующими население США. Однако первая негативная реакция на роман стала в определённой степени причиной его недостаточной изученности.

Роман «Код да Винчи» Д. Брауна появился в начале XXI века в 2003 году. Он во многом ориентирован на массовую культуру и её поклонников, что накладывает на это сочинение некоторые ограничения. В своём романе писатель пытается использовать отдельные элементы постмодернистского метода. Авторы большей части критической литературы, посвященной анализу романа, занимаются изобличением фактических ошибок, которые наличествуют в этом произведении, о чем пишет, например, в своем сочинении Р. Эбейнс (R. Abanes). Но параллельно с ними существуют и иные исследования, изучающие другие аспекты творчества романиста. Сборник статей «Код да Винчи в академии» (*The Da Vinci Code in the Academy*, 2007)

затрагивает довольно широкий диапазон тем и проблем: жанровые особенности, интертекстуальность, христианские и женские образы, а также символы в структуре романа. Научная работа Т.М. Кеннеди и К. Мэдакс (К. Maddux, T. M. Kennedy) «Код да Винчи и регрессивная гендерная политика поддержки женщин» (The Da Vinci Code and the Regressive Gender Politics of Celebrating Women, 2008) фокусируется на проблемах феминизма, затронутых в данном произведении. Похожие вопросы интересуют и отечественных учёных. Так, Т.Н. Амирян в своих трудах изучает особенности жанрового оформления романа в рамках конспирологического детектива. Е.И. Трубаева исследует систему концептов в структуре романа. Е.Л. Морозова анализирует феномен прецедентности и различные интертексты произведения Д. Брауна. Отметим, однако, что мифологическая сторона романа в них, фактически, не была предметом научных изысканий. Как показывает проведенный анализ научных работ, посвященных изучению трех рассматриваемых в диссертации романов, ни в одной из них интересующие нас проблемы не были предметом специального исследования. Следовательно, обращение к отобранным для анализа произведениям представляется оправданным из-за недостаточной изученности мифологической составляющей в каждом из них.

Актуальность диссертационного исследования состоит в том, что в литературоведении существует потребность в более глубоком изучении культурных универсалий, а также их национальных вариантов. Как показывает анализ научных работ, на настоящий момент процесс функционирования мифологем в художественных текстах ещё недостаточно детально изучен. Не менее важным фактором, определяющим актуальность проводимого в диссертации исследования, является значимость национального своеобразия литературы, в конкретном случае, наследия литературы США. Это можно проследить, изучая развитие введенного западноевропейского мифологического материала в структуру сочинений американских авторов. Анализ изменения и трансформации мифологемы

«Святой Грааль» в течение XX-XXI веков даёт возможность выявить направление тенденций в американской культурной мысли, оказывающих влияние на литературу.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка комплексно исследовать художественное наследие трёх американских писателей XX-XXI веков сквозь призму анализа этапов реализации мифологемы «Святой Грааль». Мифологические элементы и сюжеты оказываются важными «персональными моделями» (В.А. Луков) для писателей США. Указанная мифологема изучается в качестве сложного эволюционирующего явления, обладающего многослойной структурой и отражающего изменения в ценностных тенденциях американцев.

Теоретическую основу настоящего исследования составляют работы отечественных и зарубежных исследователей по вопросам изучения мифа, Артурианы и самих анализируемых в диссертации художественных произведений. В отечественном литературоведении исследованием мифологемы занимались И.Т. Вепрева, Ю.В. Вишницкая, Е.В. Галанина, Н.А. Кобылко, З.Г. Минц, Т.В. Пустошкина, С.М. Телегин, Т.А. Шадрина, Ю.Л. Шишова и др. Иные аспекты мифа и мифотворчества были предметом изучения таких ученых, как С.С. Аверинцев, Е.А. Баженова, И. Едошина, В.Ш. Кривонос, Е.М. Мелетинский, Я.В. Погребная, И.Б. Руберт, В.П. Руднев, Ю.С. Серенков. В зарубежном литературоведении различные аспекты мифологемы представляли интерес для К. Кереньи, Е. Кушнера (E. Kushner), К. Леви-Стросса (C. Lévi-Strauss), Д. Миллза (D.H. Mills), Дж. Рассела (J. Russel), М. Фордэма (M. Fordham), П. Шеленбаума (P. Schelenbaum), К.Г. Юнга (K.G. Jung). Основные труды западных учёных по мифологии и Артуриане, на которые мы опираемся, – это работы супругов Люпэк (A. Lupack, B.T. Lupack), Дж.Б. Марино (J.B. Marino), У.А. Нитце (W.A. Nitze), Дж. Фрейзера (J.G. Frazer), Дж. Уэстон (J. Weston), Э. Юнг (E. Jung).

Материал диссертационного исследования составляют тексты романов «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, «Зима тревоги нашей» Дж. Стейнбека и «Код да Винчи» Д. Брауна. Выбор материала обусловлен тем, что мифологема «Святой Грааль» является неотъемлемой частью структуры данных художественных произведений, существенно влияя на изображаемое в них содержание.

Объектом исследования в диссертации является мифологема «Святой Грааль».

Предмет – закономерности реализации мифологемы «Святой Грааль» в литературе США XX-XXI веков.

Цель работы – изучить своеобразие функционирования мифологемы «Святой Грааль» в американской литературе указанного периода. Поставленная цель определила постановку и решение следующих **задач**:

- выявить признаки мифологемы и описать способы её функционирования в художественных текстах;
- определить элементы инварианта мифологемы «Святой Грааль» в западноевропейской литературе;
- выделить принципы заимствования и трактовки интерпретации мифологемы «Святой Грааль» в литературе США;
- указать существенные характеристики мифологемы «Святой Грааль», в том числе её составляющих мотива «бесплодная земля» и образа Короля-Рыбака, в романах Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей», Д. Брауна «Код да Винчи»;
- установить национальное своеобразие мифологемы «Святой Грааль» и особенности каждого этапа её художественного развития.

Методология исследования представляет собой единство подходов, которое выработано литературоведением по отношению к рассмотрению и анализу литературного процесса в целом, что включает в себя комплексное сочетание нескольких научных методов: сравнительно-исторического,

культурно-исторического, структурного и биографического с элементами мотивного анализа.

Научная гипотеза диссертационного исследования заключается в том, что мифологема «Святой Грааль», проникнув на американскую почву в XIX столетии, начинает отражать национальные особенности населения страны и оказывать влияние на его идентичность, находя художественное воплощение в произведениях литературы США XX-XXI веков.

Положения, выносимые на защиту:

1. Универсальными составляющими мифологемы «Святой Грааль», повторяющимися во всех отобранных для изучения романах, являются мотив «бесплодная земля» и образ Короля-Рыбака. В них также необходимо присутствуют образ волшебного замка, в котором содержится и охраняется Святой Грааль, а также образ Прекрасной дамы, ради которой и совершаются все подвиги.
2. Сюжетной канвой, которая также входит в структуру мифологемы, выступает серия приключений рыцаря на пути к Святому Граалю. Основу образа составляют следование определённому моральному кодексу поведения, что проявляется во время духовных исканий персонажей. Главные герои анализируемых произведений проявляют сочувствие к страданиям Короля-Рыбака, и это становится катализатором их трансформаций, причиной обновления «бесплодной земли».
3. Американская мифология, иными словами, система мотивов и образов, формирующаяся в сочинениях американских авторов, существенно повлияла на то, какие изменения произошли на содержательном и структурном уровнях анализируемой в диссертации мифологемы. Через поиск Святого Грааля в изученных текстах происходит переосмысление феномена *американская мечта*.
4. Важные качества для рыцаря, достойного Святого Грааля, – чистота и трудолюбие – связывают его со знаковой фигурой американской

художественной литературы, так называемым *Американским Адамом*. Мотив «бесплодная земля» взаимодействует с мотивом *Нового Эдема* и диких просторов, типичных составляющих произведений о *Новом Адаме* в предшествующие столетия. При этом изучаемая эпоха (XX-XXI века) характеризуется разрушением традиционного понимания американских мифов, что делает анализируемую мифологему особенно актуальной.

5. Элементы инварианта мифологемы «Святой Грааль» могут достаточно свободно смешиваться, накладываться друг на друга и дублироваться. Многие персонажи рассмотренных романов одновременно выполняют функции рыцарей и несут в себе «увечье» Короля-Рыбака. Связь анализируемой мифологемы с абстрактным идеалом является причиной появления в текстах «ложного» Святого Грааля и «ложного» Короля-Рыбака.
6. Мифологема «Святой Грааль» во всех изученных текстах часто используется для выявления социальных проблем американского общества и описания состояния нравственности в нём. Она приобретает тенденцию к использованию в метафорическом смысле: Святой Грааль имеет индивидуальную трактовку для каждого персонажа и всё меньше соотносится с определённым временем, местом и культурой.

Теоретическая значимость выполненного диссертационного исследования заключается в разработке анализа функционирования мифологемы в художественном тексте, а также изучении способов реализации мифологемы «Святой Грааль» в знаковых произведениях литературы США и изменения за счёт приращения новых значений. Это позволяет посредством изучения мифологемы проследить тенденции в развитии культурной мысли в конкретном ареале (США).

Практическую ценность проведенного исследования можно усмотреть в возможности использования ее материалов и результатов при

разработке методических рекомендаций и пособий по курсу американской литературы, проведении семинаров, чтении лекций, подготовке курсов по стилистике и зарубежному литературоведению, при написании курсовых, выпускных квалификационных бакалаврских работ, магистерских и кандидатских диссертаций в области литературоведения.

Апробация выполненной исследовательской работы осуществлялась в ходе обсуждения отдельных аспектов диссертации на следующих научных конференциях: IX и X научные сессии ГАОУ ВО МГПУ «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики», секция «Актуальные проблемы литературы США и Великобритании» (Москва, 2015 и 2016 гг.); совместный научно-практический семинар по американской литературе ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ и факультета языкознания и литературоведения университета г. Байройт, ФРГ (Москва, 15 марта 2016 г.); первая межвузовская научно-практическая конференция «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Москва, 27 апреля 2017 г.); семинар научной школы ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ «Теоретические и прикладные проблемы современного литературоведения» (Москва, 13 апреля 2018 г.); международная научная конференция «Лингвистика, литературоведение и лингводидактика: современные проблемы и решения», посвящённая 70-летию доктора филологических наук, почётного работника высшего профессионального образования РФ, заслуженного работника высшей школы РФ, лауреата премии правительства РФ в области образования О.В. Афанасьевой, ГАОУ ВО МГПУ (Москва, 27 ноября 2018 года); круглый стол «Актуальные проблемы и методики исследования постмодернистского текста» научной школы «Проблемы зарубежного литературоведения» Института иностранных языков ГАОУ ВО МГПУ (Москва, 18 марта 2019 года); вторая межвузовская научно-практическая конференция магистрантов и аспирантов, посвящённая 70-летию О.В. Афанасьевой, «Современная

англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Москва, 23 апреля 2019).

Основные положения исследования нашли отражение в 8 статьях общим объёмом 2,9 п.л., из них 3 (1,2 п.л.) были опубликованы в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура, объём и содержание работы. Диссертация общим объёмом 240 страниц (из них – 223 страницы основного текста) состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, включающего 150 наименований, в том числе 84 на иностранных языках. Структура диссертационного исследования обуславливается поставленными целями и задачами.

Во **Введении** обоснована актуальность проведённого исследования, обозначены его объект и предмет, показана степень изученности материала, сформулированы цель и задачи проводимого изыскания, указан материал исследования, определены теоретическая значимость и практическая ценность. Здесь же формулируется научная гипотеза и выдвигаются положения, выносимые на защиту, предлагается описание структуры работы.

В ГЛАВЕ 1 «СТРУКТУРА ИНВАРИАНТА МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ» даётся описание теоретических оснований проводимого исследования. В ней рассматривается как сам термин мифологема, так и связанные с ним феномены мифа и мифологии. В первой же главе устанавливается инвариант мифологемы «Святой Грааль» в западноевропейской культуре и литературе, выявляются основные способы заимствования легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола в художественные произведения литературы США. В главе обзорно рассмотрен первый этап художественного осмысления изучаемой мифологемы в текстах американских авторов. Остальные периоды ее развития подвергаются более детальному изучению и описанию на основе

анализа текстов указанных произведений. Результаты анализа также представлены в диссертации.

В ГЛАВЕ 2 «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ»» рассматриваются характеристики воплощения мифологемы «Святой Грааль» в трех романах американских авторов – Ф.С. Фицджеральда («Великий Гэтсби»), Дж. Стейнбека («Зима тревоги нашей») и Д. Брауна («Код да Винчи»). Данная часть работы фокусируется на анализе образа рыцаря и особенностях искомого им Святого Грааля во всех изучаемых произведениях. Здесь же показано изображение святыни в каждом конкретном случае, изучается символика мифологемы и отношение к ней рыцаря, находящегося в поисках Святого Грааля.

ГЛАВА 3 «МОТИВ «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ» И ОБРАЗ КОРОЛЯ-РЫБАКА КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ»» акцентирует внимание на рассмотрении мотива «бесплодная земля» и изучении образа Короля-Рыбака как значимых составляющих мифологемы «Святой Грааль». В этой же главе показана корреляция двух мифологических элементов и зависимость их содержательных и образных характеристик друг от друга. «Бесплодная земля» Америки появляется за счёт того, что персонажи следуют за материалистическими и индивидуалистическими идеалами – «ложным» Святым Граалем, сущность которого воплощает «ложный» Король-Рыбак.

В **Заключении** описываются результаты проведённого исследования и приводятся выводы по проделанной работе, а также рассматривается возможность дальнейших направлений изучения затронутых в диссертации явлений.

ГЛАВА 1. ИНВАРИАНТ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ» В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

1.1. Роль и место мифологемы в структуре художественного произведения

В отечественной науке *мифологема* всё чаще выступает в качестве объекта литературоведческого анализа. Её изучению посвящают свои работы многие российские учёные (А.И. Кузнецова, А.А. Александрова, Т.В. Пустошкина, Е.А. Бучкина и т.д.). Однако, несмотря на большое количество изысканий в этой области, до сих пор учёными не выработано единое толкование изучаемого феномена.

Впервые термин *мифологема* появляется в монографии «Введение в сущность мифологии» (1941) венгерско-швейцарского филолога К. Кереньи, созданной в соавторстве со швейцарским психоаналитиком К.Г. Юнгом. Имя существительное «мифологема» этимологически восходит к двум древнегреческим словам: *μῦθος* (миф) означает сказание, предание и *λόγος* (логос) — мысль, слово, смысл, познание. При этом К.Г. Юнг и его последователи понимают миф как проявление коллективного бессознательного. Данный факт говорит об очень тесной связи изучаемого термина с однокоренными словами *миф* и *мифология*.

Так как слово *миф* является основополагающим для понимания мифологемы, необходимо понять, каким образом это явление трактуется в современном литературоведении. Дело в том, что мифологема появляется в тексте только в том случае, если в структуру художественного произведения автор вводит миф или его элементы. Отсылка к мифу содержит в себе потенциал или инвариант для появления мифологемы в тексте.

Не вызывает сомнения тот факт, что миф выступает в роли общемирового источника философии, религии и искусства. Он представляет собой древнейшую первооснову, из которой возникает вся человеческая культура. Уже античные философы рассуждают о сущности мифа: Платон воспринимает его как живое универсальное существо, в то время как

Аристотель трактует его в качестве фабулы или сюжета, подчёркивая этим его повествовательную сторону [46, с. 11]. Миф продолжает появляться во многих произведениях искусства, в том числе и литературных сочинениях, что предопределяет неисчерпаемый интерес к анализу взаимодействия мифа и художественного текста.

Такая долгая история исследования мифа породила множество толкований самого термина. В «Литературном энциклопедическом словаре» мифы толкуются как «создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными» [130, с. 222]. Этимология слова *миф* восходит к повествованиям или рассказам, однако, означает оно «представление о мире» [130, с. 222]. В течение продолжительного времени *миф* был своеобразным эквивалентом *духовной культуры* или *науки*, «цельной системой, языком которой описывается и где отражается весь мир» [130, с. 222]. Слова *мифология* и *миф* используются в данном словаре синонимически, т.к. в тексте статьи они взаимозаменяются, и нет отдельного определения для термина *мифология*.

Другая интерпретация данного термина предлагается в «Философском энциклопедическом словаре» под редакцией Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалёва и В.Г. Панова. В нём мифология трактуется как «способ понимания природной и социальной действительности на ранних стадиях общественного развития» или как «форма общественного сознания» [136, с. 377]. По мнению авторов цитируемого издания, чертами мифологического сознания можно назвать, с одной стороны, нерасчленённость мифологического мышления, которое ещё не отделено от эмоционально-аффективной сферы, а с другой – неспособность человека выделять себя из окружающей среды. Мифами в данном случае называются «архаические повествования о деяниях богов и героев, за которыми стояли фантастические представления о мире» [136, с. 378-379]. В некоторой степени похожий

взгляд на миф отражает «Литературная энциклопедия терминов и понятий». В этом справочнике миф определяется как «древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественным повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека <<...>> явлениях» [131, с. 559]. В статье данного издания, посвящённой мифу, также отмечается роль синкретизма мифологического сознания, а именно нерасчленённость и слитность его различных элементов. Кроме того, в качестве дополнения к приведённой выше дефиниции подчёркивается неосознанность творческого процесса (создания сказания), иными словами, мифы являются продуктом бессознательного коллективного народного творчества.

Обобщая высказанные выше идеи, логично принять точку зрения известного российского исследователя Е.М. Мелетинского на то, что **миф** является «средством концептуализации мира» [46, с. 24]. Реализация его чаще всего происходила и происходит через определённые повествования. Первобытные люди символически объясняли окружающий их реальный мир и различные явления в нём, что и составляет гармонизирующую функцию мифа и причину высокой степени его жизнеспособности. **Мифология** в свою очередь представляет совокупность мифов определённого народа, отражающих его представления о мире [47, с. 634].

Существенное влияние на понимание мифа современным литературоведением оказали труды школы мифологической критики, или так называемой мифокритики (от англ. *myth criticism*), которая в англо-американской литературоведческой науке представляет собой направление научной мысли в начале XX века, охватывающее множество различных подходов к исследованию мифа. Катализатором данных мифологических изысканий явилась работа шотландского учёного Дж. Фрейзера «Золотая ветвь: Исследование магии и религии» (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*), первое издание которой вышло в свет в 1890 году. В этом фундаментальном труде автор рассматривает миф как словесный эквивалент

ритуала. Все многочисленные трактовки в русле данного направления являются различными сторонами изучаемого феномена.

Миф в традиционной своей форме является созданием давно прошедших эпох, однако его богатое содержание обобщает опыт людей в ёмких образных формулах, глубоко заложенных в человеческой психике, что объясняет пристальное внимание к нему многих писателей. Как утверждает Е.М. Мелетинский, «все происходящее в мифическом времени приобретает значение парадигмы и прецедента, то есть образца для воспроизведения» [136, с. 377]. Художественные тексты наших дней наполняются разнообразными аллюзиями к древним мифам и одновременно становятся источниками для создания так называемых «новых мифологий». Однако современный мифологизм принципиально отличается от древнего.

Реализация мифа в художественной литературе наших дней происходит на различных уровнях системы текста и обладает рядом определённых особенностей. Например, в литературоведческом справочнике «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (2008) утверждается, что мифологическая образность, символика и тематика могут использоваться современными авторами при создании литературных персонажей. Помимо этого, часто в основу вновь создаваемых произведений закладываются сюжетные схемы древних мифов. Таким образом, мифологические персонажи превращаются в литературных героев наших дней. Литература прибегает не просто к переосмыслению мифов, она трансформирует древние сказания по законам поэтики литературных произведений как с помощью прямого обращения к мифологическим сюжетам, так и через ритуалы, героический эпос и сказку [133, с. 123]. В этих случаях, как отмечает В.Ш. Кривонос, «речь идет о переводе с языка мифа, представляющего собой рассказ о событиях и персонажах, наделенных особыми (сакральными или демоническими) значениями, на язык литературы, для которой мифологическая архаика оказывается не только материалом, но средством

изображения и формой художественной герменевтики, позволяя придать повествованию смысловую глубину» [133, с. 123].

Отечественный исследователь Е.В. Галанина, анализируя создание литературных мифов или современное мифотворчество, приходит к выводу, что оно отражается «во-первых, в творческом заимствовании древних мифологических мотивов и сюжетов, во-вторых, в уподоблении художественного языка мифологическому праязыку с его полисемантизмом и ассоциативностью, и, в-третьих, в создании собственных мифологических миров и образов» [32, с. 1-2]. Такой подход к созданию произведений становится особым инструментом структурирования художественного пространства современных текстов. При этом в подобных сочинениях часто используются не только классические мифы. Их источниками также могут выступить «исторические предания, бытовая мифология, <<...>> художественные тексты прошлого» [134, с. 185]. Это происходит потому, что подобные нарративы относят к прецедентным текстам, определяемым в качестве «потенциально автономных смысловых блоков речевого произведения, актуализирующих значимую для автора фоновую информацию и апеллирующих к «культурной памяти» читателя» [127, с. 107].

Мифотворчество существует в литературе за счёт сопряжения как минимум двух текстов: современного и архаического. Современный российский учёный Я.В. Погребная подчёркивает, что в подобных работах писатель отсылает нас к оригинальному источнику, но воспроизводит только «общие закономерности и схемы архаического мышления» [50, URL]. Такими закономерностями подобных повествований являются «циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, <<...>> мифологические двойники, трикстеры-посредники, боги и герои» [134, с. 185]. Миф в подобных текстах «может сохраняться только фрагментарно» [136, с. 377]. Отмечается, что он возникает спорадически и лишь на некоторых уровнях. Такое положение дел авторы словаря объясняют тем

фактом, что исторически миф больше не является ступенью человеческого сознания.

Трансцендентной силой, господствующей над человеком, становится не природа, а цивилизация, и зарождение мифологического героя происходит не в архаической общности, а «в ситуации отъединенности и самоуглубленного одиночества персонажа» [130, с. 222], который часто представляет собой антигероя, «рвущего путы цивилизации, общезначимых предписаний морали и рассудка» [130, с. 222]. Писатели также нередко используют иронию и пародию так, что повествование часто носит трагифарсовый, гротескный характер. Современный мифологизм ориентируется на архетипические константы и имеет рефлексивный характер. Создатели художественных текстов трактуют миф через его определённые фрагменты или элементы. Такой частью или составляющей мифа и является *мифологема*.

В вышеупомянутом труде К. Кереньи и К.Г. Юнга «Введение в сущность мифологии», где впервые упоминается анализируемый термин, мифологемами именуется «повествования о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир, <<...>> которые всем хорошо известны» [35, с. 13], что, на первый взгляд, во многом синонимично значению термина *миф*. Однако авторы дополняют приведённое выше определение уточнением о том, что данные повествования «далеки от окончательного оформления и продолжают служить материалом для нового творчества» [35, с. 13]. По мнению ученых, то, что включено в образы мифологемы, развёртывается в форме нарратива [35, с. 27]. Следовательно, мифологемы не представляют собой сами мифологические нарративы, но лишь выступают в виде их определённых элементов, несущих в себе отсылку к мифу. При этом исследователи утверждают, что современная наука и искусство имеют дело только с вариантами первичных мифологем, а не с их вневременным содержанием [35, с. 36]. Иначе говоря, вышеуказанные учёные считают, что мифологемы

принадлежат культуре определённого народа и передаются они из поколения в поколение традиционно принятым в конкретной культуре способом. Только при сравнительном межкультурном анализе можно обнаружить их универсальную схожесть. В рамках теории К.Г. Юнга считается, что таким образом можно приблизиться к «архетипическому» видению этих идей в чистом виде, т.е. к тому, как они представлены в нашей психике. Следовательно, при изучении мифологемы целесообразно рассмотреть, понимание *архетипа* в современной науке.

С точки зрения К.Г. Юнга, архетипы являются «древнейшими <<...>> изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами» [65, с. 92]. По его мнению, архетип становится единицей коллективного бессознательного. Иначе говоря, неосознаваемой, общей для социума частью психики, являющейся продуктом наследуемых структур мозга. Отсюда следует, что «архетип представляет то бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным и воспринятым» [65, с. 93]. Иными словами, подобные психические структуры не могут восприниматься человеческим сознанием сами по себе, а только после творческой реорганизации индивидом принимают индивидуальные познаваемые формы, принятые в его культуре.

Известный российский культуролог, филолог и литературовед С.С. Аверинцев считает, что изучение мифов согласно современной научной архетипической концепции подразумевает стремление найти как в типологическом, так и этническом разнообразии мифологических мотивов и сюжетов некоего «инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами (мифологемами), но никогда не могущего быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением» [15, с. 110]. Как следует из этой цитаты, архетип может передаваться, в том числе и через мифологему, которую учёный приравнивает к мотиву. В соответствии с воззрениями К.Г. Юнга и К. Кереньи мифологема соединяет в себе вневременные характеристики

архетипа и мифа, реализующиеся в конкретном художественном воплощении, что отличает её от мотива, трактуемого как «повторяющийся элемент повествования в течение длительного периода развития литературы» [21, с. 2]. Однако можно согласиться с С.С. Аверинцевым, что сложная природа мифологемы состоит в том, что она представляет из себя определённый материал, но одновременно является и почвой для образования нового содержания.

Соответственно, уже в истоках термина *мифологема* заложена его универсальность и возможность использования в различных областях науки. Изначальная связь этого термина с работами К.Г. Юнга позволяет широко использовать его, к примеру, в психологии. Швейцарский психоаналитик П. Шеленбаум (P. Schellenbaum) исследует интересующий нас феномен с психологической точки зрения. В процессе общения различных групп людей появляются индивидуальные и коллективные мифологемы, чьи трансформации учёный пытается объяснить. Мифологема при этом понимается как индивидуальный «миф или рассказ/история», который проживает человек: «personal mythologem <<...>> their own specific “myth” or “story/history”» [117, URL]. Другой английский последователь теории К. Юнга и одновременно детский психиатр М. Фордэм (M. Fordham) считает, что мифологема является ядром мифов: «...the core of a single myth or a group or class of myths» [84, p. 53], где миф толкуется как восприятие (perception) или точнее как одна из форм общественного сознания. Репрезентацией такого восприятия в трактовках обоих учёных становится мифологема как мифологизируемый элемент воспринимаемой действительности.

В изысканиях, посвященных мифологеме, некоторые исследователи рассматривают её как общественный феномен. Например, исследователи И.Т. Вепрева и Т.А. Шадрина изучают мифологему с социокультурной точки зрения. В своей статье «Идеологема и мифологема: интерпретация терминов» учёные утверждают, что «“мифологема” – это устойчивое состояние общественного сознания, общественной психологии, в котором

зафиксированы каноны описания существующего порядка вещей и сами описания того, что существует и имеет право на существование» [30, с. 126]. В мифологеме описывается и объясняется, с их точки зрения, функционирование всего существующего в обществе, т.е. она фиксирует порядок вещей и служит концептуальным обоснованием социального поведения.

Термин *мифологема* используется Дж. Расселом (J. Russell) при исследовании взаимовлияния раннего христианства периода Средневековья и культуры германских племён. Причём в его трактовке анализируемое явление выступает в качестве фундаментального идеологического концепта («a fundamental ideological concept») [115, р. 107]. Здесь мифологема рассматривается не только как психологическое, но и как социокультурное явление. Подобные объяснения термина показывают, насколько сильно укоренились мифологемы в сознании людей, формируя их общественную реальность и влияя на их действия внутри общества. Это позволяет рассматривать саму мифологему в качестве весьма важного компонента культурной, социальной и духовной жизни этноса, что не может не найти отражения в художественных произведениях. Однако если в понимании мифа существует общая концепция восприятия данного феномена, то термин *мифологема* демонстрирует существенные различия в его интерпретациях.

Многие учёные, как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении, интерпретируют мифологему как тему мифа. Подчеркнём, что в зарубежном литературоведении термин *мифологема* (mythologem/mythologeme) используется не так часто, как в отечественном. В работах западных учёных чаще употребляются термины *мотив*, *тема* или *архетип*. Мифологема на Западе в основном присутствует в изысканиях психологического, а не литературоведческого плана, причём её понимание часто опирается на изначальное определение К. Кереньи.

Как у нас в стране, так и за рубежом, многие исследователи уподобляют мифологему теме произведения. В «Большом толковом словаре

русского языка» (2000) мифологема рассматривается как «сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов; составной элемент мифа» [128, с. 546]. При определении анализируемого явления в энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» также имеется отсылка к теме. Здесь под мифологемой имеется в виду «заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях» [135, с. 224]. По мнению авторов данного издания, она используется сознательно и сравнивается с архетипом, который появляется в повествовании случайно. Однако изначально архетип представляет собой «особое психическое образование» [133, с. 24], которое может и не быть связано с существующими мифологиями. Мифологема же, наоборот, тесно связана с ними, являясь частью мифа.

Отечественный учёный Т.В. Пустошкина также считает возможным усмотреть сходство между темой мифа и мифологемой. Исследователь полагает, что только таким образом мифологема выполняет «роль некоего содержательно-и-формотворящего “семени”, из которого произрастает и сквозь которое просвечивает идея и дух авторского творения» [51, с. 7]. Культурологические и литературные отсылки включены в «семя», которое преобразуется писателем и вырастает в оригинальный авторский образ.

В американской энциклопедии литературы Мериэм-Уэбстер (Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature) мифологема понимается как повторяющаяся и основополагающая мифологическая тема: «...a basic or recurrent theme of myth» [143, p. 794]. Согласно «Свободному словарю» (The Free Dictionary) мифологема – это повторяющаяся мифологическая схема, тема или событие: «...a recurrent pattern, event, or theme in myths» [149, URL]. Авторы Оксфордского словаря (Oxford Dictionary) предлагают рассматривать мифологему как мифологическую фундаментальную тему, историю или мотив: «...a mythical story; a fundamental theme or motif of myth or other discourse» [148, URL]. Западные учёные относят мифологему не только к

мифологическому повествованию, но и рассматривают её в качестве одной из *вечных тем* литературы в целом. С нашей точки зрения, такой подход не совсем удачен, т.к. *вечные темы* имеют более общий характер и относят нас к универсальным проблемам, волнующим всё человечество.

В своей работе «Герой и море: структуры хаоса в древнем мифе» (The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient Myth) американский учёный Д. Миллз (D.H. Mills) также предлагает рассматривать мифологему как неизменно повторяющуюся мифологическую тему, которая обладает невидимой понятийной устойчивостью и появляется в различных повествованиях: «...a perduring mythic theme recurring in various narratives, which has an implicit conceptual consistency» [109, p. 6]. Иначе говоря, с точки зрения этого исследователя, мифологема обладает неким внутренним содержанием, которое каждый раз воссоздаётся заново. По мнению данного автора, мифологема несёт в себе схематическое ядро, где заложен потенциал для полноценного произведения. Отметим, что для настоящей диссертационной работы особый интерес представляет мысль учёного о возможном расширении значения мифологемы: «Further, because a mythologem often has a paradigmatic dimension, it is also extensible; that is, it may expand to include other mythic and non-mythic conceptions» [109, p. 6]. Иными словами, анализируя мифологему, следует иметь в виду возможность появления и развития в её семантике иных значений. По мере появления новых интерпретаций может возникнуть и новое понимание той или иной мифологемы, возможно её качественное преобразование.

Однако стоит отметить, что тема, на базе которой создаётся художественное произведение, и мифологема, как часть мифа, которая положена в основу развития темы или частично помогает её раскрытию, представляет не одно и то же. Тема трактуется как мысленный центр произведения, который разрабатывает в своих произведениях автор, «не то, что непосредственно изображено (сюжет) в произведении, а то, что сюжет «значит», что он выражает» [131, стб. 1068]. Тема – отобранный автором

жизненный материал, который в художественном тексте является основой проблемы. Мифологема же не является темой или проблемой текста. Из приведённого анализа следует, что это скорее её оригинальная авторская трактовка, которая помогает автору осмыслить острые вопросы современности, но ограниченная представлениями, «узаконенными» в культуре. В этом заключается основное различие между двумя терминами.

Некоторые учёные соотносят мифологему с некой лингвистической структурой. Например, Ю.В. Вишницкая в своей работе «Мифологема Александра Блока в русском этнокультурном пространстве» указывает, что «в отличие от символа, мифологема аккумулирует не признаки реальной действительности, а словесные символические образы, которые формируют мифологему» [31, URL]. Мифологема *Прекрасная Дама*, как учёный поясняет, включает в себя символические словесные образы видений, теней, снов (которые создают атмосферу инобытия), средневекового замка (создающего необходимую временную ретроспективу) и, конечно, рыцаря (идея служения Прекрасной Даме) [31, URL]. Иначе говоря, мифологема выступает в виде собрания ассоциирующихся со словом образов, что напрямую связывает данное явление с его лингвистическим отображением в тексте.

В статье «Мифологема в языке и литературе» её авторы Ю.Л. Шишова и И.Б. Руберт трактуют мифологему как «сюжетно-понятийную структуру, которая имплицитно повествует о событии, имеющем мифологические корреляты, эксплицитно лингвистически или графически» [54, с. 8]. Соответственно, в художественных текстах мифологема выражается через слова, в частности, через предлагаемый вышеупомянутыми учёными термин «мифоним», трактуемый как мифологическое событийное имя, с которым соотносится мифологический сюжет. Как пример в работе приводятся слова *narcissus* (обозначение цветка) и *Narcissus* (имя собственное), где последнее слово представляет собой мифоним. Именно он соотносится с известным мифом о Нарциссе, герое древнегреческой мифологии, который настолько

полюбил своё отражение в воде, что не мог оторваться от его созерцания ни на минуту и от этого умер. Однако языковое выражение не является постоянным признаком, с помощью которого можно выделить мифологему в тексте, т.к. часто она не выражается в нём эксплицитно, т.е. через слово, но имплицитно присутствует в нём и проходит через всю ткань образов.

Отметим, что в литературоведческих изысканиях, посвящённых мифу и мифологии, также часто фигурирует термин *мифема* (*mythème*). Впервые он появляется в трудах французского структуралиста, этнографа, социолога и культуролога К. Леви-Стросса (C. Lévi-Strauss). Мифемы образованы по аналогии с фонемами и морфемами. С точки зрения этого учёного, миф является феноменом языкового порядка, а значит мифемы представляют собой большие структурные единицы, которые возникают на уровне фразы. Их соединение и составляет миф. Иными словами, мифемы – это пучки отношений, в результате взаимодействия которых элементы системы приобретают значимость в аспекте исполняемых им функций [42, с. 220]. Анализ К. Леви-Стросса состоит в делении мифа на мифемы. Например, миф об Эдипе можно представить в виде определённой последовательности событий, которые в тексте существуют как набор отдельных простых предложений. Последние передают глубинную структуру мифа: Эдип женится на своей матери, Эдип убивает сфинкса и т.д. Выдвигаемое же французским учёным положение о том, что миф – это феномен чисто языкового порядка, достаточно спорно. Миф, как уже было отмечено выше, представляет собой многоплановый и сложный феномен, который затрагивает разные области знания. Немаловажным, однако, является тот факт, что К. Леви-Стросс обратил внимание на структурные отношения в тексте и влияние на них мифологических элементов. Тем не менее термин «мифема», с нашей точки зрения, узконаправлен на структурный анализ текста, а потому напрямую не соотносится с целями и задачами проводимого нами исследования.

В литературоведческой науке некоторые учёные вкладывают различное содержание в теорию К. Леви-Стросса и по-разному определяют термины *мифологема* и *мифема*. Так, например, противопоставляя их, учёный и филолог Н.А. Кобылко толкует последнюю как «использование в художественном тексте имен мифологических героев и определенных мифологических фактов» [36, с. 5]. В подобной трактовке, соответственно, мифема является только словесной реализацией мифологического компонента в тексте. Мифологема же этим литературоведом понимается более широко и определяется как «введение в текст известного мифологического сюжета или мотива с дальнейшей интерпретацией» [36, с. 5]. Учёный Е. Кушнер (E. Kushner), занимающийся сравнительным литературоведением, утверждает, что мифема – это нарративный сегмент, который несёт в себе новое значение, что трактуется им как мифологема: «...a narrative segment (mytheme) carrying a renewed meaning (mythologem)» [100, p. 299]. Иначе говоря, структурный фрагмент мифа приравнивается мифеме, а содержательный фрагмент – мифологеме. Подобная точка зрения вряд ли является оправданной, т.к. в мифологему входят оба вышеназванных компонента – содержательный и формальный. В этом единении и можно усмотреть определённую уникальность мифологемы.

Термины мифологема и мифема также разводятся в глоссарии справочника К. Даундена и Т. Ливингстоуна по греческой мифологии. В этом источнике мифема понимается как основополагающая единица в повествовательной мифологической структуре: «...a fundamental unit in a narrative structure of a myth» [138, p. xxiii]. Авторы глоссария утверждают, что рассматриваемый термин несколько уже, чем мифологема, и интерпретируется как специальная единица для структурного анализа мифа. Иными словами, и здесь акцент ставится на формальную сущность рассматриваемого явления. Мифологема, в свою очередь, определяется как отдельный элемент или единица мифологического нарратива: «...an individual unit or element of a mythic narrative» [138, p. xxiii]. С данной точкой

зрения можно согласиться, ведь, по сути, мифема является частью мифологемы в виде её формального компонента.

Таким образом, наш анализ показывает, что термин *мифема* может использоваться по большей части в узкой области специализированного структурного анализа мифа и представляет собой лишь формальный компонент анализируемого феномена. Мифема является усечённым сюжетом мифа и «полностью определяется интеллектуальной деятельностью сознания» [34, с. 81]. Упорядоченная сознанием совокупность мифем или предельно малых событий общей структуры мифа «легко может быть как собираемой, так и разбираемой» [34, с. 81], т.е. её можно заново структурировать на диалогической основе. Мифологема, придавая «универсальному содержанию мифа индивидуальные очертания, которые закрепляются в схваченных сознанием смыслах и получают художественную форму» [34, с. 80], включает в себя не только фрагменты сюжета, которые определяют своего рода каркас современного художественного произведения, но и мифологические образы, мотивы, т.е. целое семантическое поле мифа.

Российский литературовед, изучающий творчество русских символистов, З.Г. Минц имеет иной подход к изучению мифологемы. Феномен трактуется отечественным исследователем в качестве сжатого знака текстов, реализующегося в виде «свернутых метонимических знаков целостных сюжетов» [48, URL]. Мифологемы, с точки зрения литературоведа, принадлежат ко «вторичным» языкам культуры, а их главная функция — «быть знаками-заместителями целостных ситуаций и сюжетов, нести в себе память о прошлом и будущем состояниях образов» [48, URL]. Учёный также обращает внимание на то, что, становясь обозначениями ситуаций или персонажей на основе метафорических связей по сходству, мифологемы несут в себе своеобразную программу способов реализации текста-мифа или поведения персонажей. Мифологема составляет вместе с текстами, с которыми соотносится, сложную структуру. Соответственно, в

своей основе мифологема отсылает к оригинальному мифу и его интерпретациям в свёрнутой общей форме, а также позволяет создавать на их основе новые тексты. Пример, который приводит исследователь, принадлежит философу В. Соловьёву. Его понимание мифологического символа близко, по мнению З.Г. Минц, понятию мифологема: в одном мифе змея представляет одну сущность, а в другом – иную, однако мифологема соединяет в себе всю символику змеи из всех мифов в общем виде. Мифологема, следовательно, является чем-то, что способно в будущем породить целостный текст о змее или часть мифа. В итоге, для такого понимания изучаемого явления важнее становится соотносённость различных текстов, чем сами тексты, созданные на их основе.

В проводимом нами диссертационном исследовании за основу берётся определение термина *мифологема*, предложенное С.М. Телегиным. Исследователь считает, что «мифологема – первичная идея-форма мифологического образа» [61, с. 15]. В литературных произведениях конкретный мифологический образ или сюжет реализуется из подобного первообраза. Учёный пишет, что «активизировав воображение и пропустив его сквозь мифологема, человек получает набор новых образов, формирующих его жизненный или художественный миф» [61, с. 15]. В данном определении становится очевидной двойственная природа мифологема с точки зрения соединения в ней формально-структурного и содержательного компонентов («идея-форма»).

Следовательно, в настоящей работе **мифологема** понимается как первичная идея-форма, обладающая многоуровневой системой смыслов (архаичных и современных) и имеющая своё конкретное воплощение в художественном произведении, являясь мельчайшей единицей его структуры. В соответствующем художественном тексте мифологема может приобретать сложную структуру. Её ядром становятся основные культурные и литературные сюжетно-образные и содержательные компоненты, соотносимые с изначальным мифом. Другие компоненты мифологема в

тексте – это приводимые в нём её интерпретации, популярные и значительно повлиявшие на понимание самой мифологемы. Кроме них в мифологему включаются её авторское видение и уникальная реализация в конкретном художественном произведении. Для писателя центральными могут стать определённые части из частей структуры мифологемы, мотивов или образов, что меняет соотношение элементов её системы. Принимая во внимание высказанное выше положение об особой значимости сопоставления различных текстов для выявления сущностных характеристик отдельной мифологемы, обращение к трём знаковым текстам, созданным в одну эпоху, но в разные исторические периоды (начало XX века – середина XX века – начало XXI века) оправдано и позволяет выявить национальные особенности анализируемого элемента.

1.2. Эволюция мифологемы «Святой Грааль» в литературе стран западной Европы

Мифологема «Святой Грааль» является одной из самых часто используемых в западноевропейской культуре на протяжении многих веков. Кроме большого количества литературных текстов (средневековых, а также созданных в XIX-XXI веках), в Европе существуют музыкальные произведения (например, музыкальная драма «Парсифаль» Рихарда Вагнера, 1882), произведения изобразительного искусства (например, картина Данте Габриэля Россетти «Дева Святого Грааля», 1874) и кинофильмы (например, фильм режиссёра Терри Гиллиама «Монти Пайтон и Священный Грааль», 1975), связанные сданной мифологемой. Количество подобных произведений искусства сложно подсчитать, т.к. постоянно появляются новые: «...new Grail texts are always being written» [106, p. 1]. В данном параграфе предпринимается попытка выявить сущность мифологемы «Святой Грааль», проанализировать её интерпретационные варианты в художественных произведениях, созданных на континенте, где она зародилась, а также объяснить причины столь большой популярности данной мифологемы в современных художественных текстах и литературоведческих изысканиях западноевропейских авторов.

Основная часть известных учёным текстов о Святом Граале была написана в XII-XIII веках, что определённым образом соединяет анализируемую мифологему со средневековой литературой. Точнее, легенда о поисках конкретного сакрального объекта входит в цикл произведений о короле Артуре и рыцарях Круглого стола данного исторического периода. Многие годы ведутся споры о том, в какой степени историчны фигуры самого короля Артура, а также иных персонажей легенд и отдельных мест существующих повествований. Люди до сих пор занимаются поисками реального Святого Грааля как некой реликвии. Многие из них объявляют о том, что владеют чашей Грааля, хотя это ни в одном случае не было доказано. Считается, что Иосиф, хранитель Грааля из рыцарского романа

Робера де Борона, посетил «город Гластонбери (юго-западная часть Англии)» [66, с. 14]. Иными словами, это именно то место, куда Грааль был перенесён. При этом «во Франции и Испании распространено мнение, что замок Грааля находится в одной из этих стран» [66, с. 14]. Легенда о Святом Граале в настоящем диссертационном исследовании будет рассматриваться как текст, основанный на мифе, хотя значимым для её культурного бытования является тот факт, что многие люди воспринимают события, о которых он повествует, как действительно существующую реальность.

В «Мифологическом словаре» отмечается, что словосочетание *Святой Грааль* (англ. Holy Grail) встречается в западноевропейских средневековых легендах, в которых выделенное словосочетание служит наименованием таинственного сосуда, «ради приближения к которому и приобщения к его благим действиям рыцари совершают свои подвиги» [132, с. 160-161]. Однако, по мнению авторов указанного словаря, Грааль также может принимать и другие формы. Конструктивно же необходимой чертой самой мифологемы представляется неопределённость сути данного феномена, т.к. данный сакральный объект невидим для тех рыцарей, которые не достойны его получить. Присущий мифологеме аспект таинственности придаёт ей некоторую иллюзорность. Цель поисков самой святыни воспринимается большинством людей как нечто недостижимое, но надежда найти искомый сосуд в виду его великой ценности передаётся из поколения в поколение. Причиной мистического элемента, которым характеризуются анализируемые легенды, может служить тот факт, что учёным недоступен изначальный текст сказаний – он отсутствует. К тому же самый первый роман о Граале, известный исследователям, является незаконченным. Поэтому, очевидно, и возникали разнообразные и весьма многочисленные трактовки историй о Граале, наиболее важные и популярные из которых рассматриваются далее для определения инвариантного ядра мифологемы.

Некоторые наиболее известные средневековые романы были выбраны для выявления универсальных компонентов мифологемы: «Персеваль, или

Повесть о Граале» (фр. Perceval, le Conte du Graal, 1135-1190) Кретьена де Труа (Chrétien de Troyes), «Парцифаль» (Parzival, 1210) Вольфрама фон Эшенбаха (Wolfram von Eschenbach), «Роман об Иосифе Аримафейском» (фр. Le Roman du Graal; Joseph d'Arimate) Робера де Борона (Robert de Boron), «Смерть Артура» (Le Morte d'Arthur, 1485) Томаса Мэлори (Sir Thomas Malory). На основе их анализа представляется возможным обрисовать универсальный сюжет, связанный с рассматриваемой мифологемой: некий мистический предмет, который зовётся Святым Граалем, охраняет в своём замке больной, увечный или старый король, часто именуемый Королём-Рыбаком. Его страна пребывает в состоянии упадка, т.к. на неё наложено проклятие. После множества приключений и испытаний благородный рыцарь, неосознанно или сознательно ищущий Святой Грааль, случайно приходит в королевский замок. Во время пира протагонист видит удивительную процессию девушек и юношей, которые несут мимо него разные мистические предметы: меч, кровоточащее копьё, канделябры со свечами, богато украшенное блюдо или другие предметы в зависимости от версии легенды. Самым главным среди этих вещей является искомый Святой Грааль. В ситуации, когда рыцарь спрашивает короля о Святом Граале или о смысле этой процессии, к монарху возвращаются здоровье и молодость, его государство получает нужный импульс к дальнейшему развитию и благоденствию. Сам же рыцарь становится приемником правителя и хранителем Грааля. Однако если нужный вопрос не задан, заклятие не теряет свою силу. В результате замок исчезает, а рыцарь снова отправляется в путь на поиски Святого Грааля.

Так, стоит отметить, что образ рыцаря в его идеализированной форме занимает центральное место в сюжете, соотносящейся с мифологемой. Отечественный культуролог А.Г. Смирнов отмечает, что для данного образа характерны определённые черты: изначально это отвага, уважение к противнику и защита слабых, верность Богу, своему сеньору, возлюбленной и своему слову. К XII-XIII векам почитание женщины в рыцарской культуре

становится похожим на религиозный культ, предполагающий только платонические чувства к Прекрасной даме (часто жене сюзерена). Список требований к рыцарю дополняется наличием изысканных манер, интересом к творчеству и щедростью. Следовательно, для того, чтобы получить общественное признание как доблестного рыцаря, нужно соответствовать этому идеалу. Многие из упомянутых требований коррелируют с теми, которые связаны с получением Святого Грааля.

Известно, что мифологема в ходе исторического развития прирастает определёнными смыслами, а значит, её ядро включает в себя и архаичные, и некоторые более современные наслоения. Таким образом, для того, чтобы понять, что аккумулирует в себе мифологема «Святой Грааль», необходим анализ её ядра, что неминуемо сопряжено с изучением отмеченных выше двух типов составляющих – современных и уходящих вглубь истории. Естественно, что архаичный материал – это те разнообразные варианты сказаний, которые появились в средние века. Аллюзии к ним можно обнаружить в современных работах, авторы которых обращаются к проблемам, связанным с поиском Святого Грааля. Различия в трактовках рассматриваемой в настоящей диссертации мифологемы в работах современных авторов объясняются наличием несколько отличающихся друг от друга в деталях повествований о Святом Граале средневекового периода. Иными словами, авторская трактовка изучаемой нами мифологемы во многом зависит от того, какой исторический текст легенды и его интерпретация служат основанием для произведения того или иного писателя или же исследования нашего времени. В книге Дж. Б. Марино (J.V. Marino) «Легенда о Граале в современной литературе» («The Grail Legend in Modern Literature») можно выделить несколько подходов к описанию Грааля, наличие которых можно усмотреть в современной европейской культуре: *христианский*, *языческий*, *эзотерический* (*окультурный*) и *метафорический* [106, р. 12-14]. На основе анализа данного труда, в свою очередь, языческую интерпретацию подразделяется на

кельтскую и ритуальную версии легенды. Подобным же образом прослеживается хронология развития анализируемой мифологемы в труде Р. Барбера (R. Barber) «Святой Грааль: воображение и вера» («The Holy Grail: Imagination and Belief»). Эти описания базируются на различных исторических пластах текста данной легенды и также включают в себя их различные трактовки.

Ведущей версией этой истории до XIX века была *христианская*. Основным источником такого понимания мифологемы «Святой Грааль» служит сочинение Робера де Борона «Роман об Иосифе Аримафейском» или «Роман о Граале», созданное XII – XIII вв. на французском языке. Этот роман, по сути, является своеобразной предысторией мифа, где странствующему рыцарю даются пояснения по поводу необходимости начать поиск Святого Грааля. Именно это произведение заложило традицию рассматривать Святой Грааль как чашу Иисуса Христа на Тайной Вечере, в которую один из иудейских старейшин Иосиф Аримафейский смог собрать его кровь. Он и похоронил Сына Божьего в собственной гробнице. Позднее в тюрьме пленённый Иосиф получает сакральный предмет назад из рук Иисуса. Благодаря Божественной силе, которая заключена во вверенной ему чаше, иудейский старейшина выживает в тюрьме. Вместе с группой христиан он уходит в дикую местность после своего освобождения. Там эти люди наполняются духовной благодатью от Святого Грааля, что, согласно преданию, возможно только для достойных и безгрешных христиан. В конце этого произведения Иосиф отдаёт Грааль мужу своей сестры Брону (Bron), который в дальнейшем традиционно именуется как Король-Рыбак (Fisher King). Именно потомок Брона по древнему пророчеству должен стать хранителем Грааля.

Фактически, французский автор попытался вписать легенду из цикла о рыцарях Круглого стола в христианский контекст. Подобное происходило со многими древними сочинениями того времени. Авторы наполняли свои произведения известными для христиан символами, вводили в текст

соответствующие детали или создавали аллюзии к тем или иным значимым для христиан моментам. Так, в романе Робера де Борона Иосиф и его последователи устраивают пир в пустоши, который происходит за столом, соотносящимся и со столом на Тайной Вечери, и с Круглым столом при дворе короля Артура.

Продолжительное время самым известным для англоговорящих читателей христианским произведением, основанном на легенде о Святом Граале, являлся свод рыцарских романов сэра Томаса Мэлори «Смерть Артура». Английский писатель переработал французский анонимный источник «Ланселот-Грааль» начала XIII века, также известный как «Вульгата» или «Прозаический Ланселот» (фр. *Lancelot-Graal*; *Lancelot en prose*; *Cycle de la Vulgate*). Используя приключения рыцарей в качестве духовного наставления, автор в своём сочинении создал образ идеального рыцаря – безгрешного аскета-христианина. В повествовании данной версии сказания автор изобразил 150 рыцарей Круглого стола, которые отправились из замка короля Артура на поиски христианской святыни. Среди тех, кто решился искать Святой Грааль, были Гавейн (*Gawain*), Ланселот (*Lancelot*), Борс (*Bors*), Персеваль (*Percival*) и Галахад (*Galahad*). Однако лишь один из них, рыцарь Галахад представлял собой образец безупречного поведения. Можно сказать, что он являлся воплощением идеала христианского героя. В сочинении Т. Мэлори именно этот рыцарь находит Святой Грааль, после чего он становится святым, и ангелы забирают его на небеса. Сам же Святой Грааль изображён в виде чаши. В соответствии с текстом книги Робера де Борона содержимым чаши является кровь Иисуса Христа, а его принятие чаши похоже на ритуал причащения.

Таким образом, анализ вышеупомянутых сочинений позволяет заключить, что христианская интерпретация Святого Грааля во многом связана с историей о Тайной Вечере и христианским ритуалом причащения. В нарративе присутствует упоминание об Иисусе Христе и его распятии. Вывод, к которому приходит читатель, заключается в том, что только

невинному человеку, не совершавшему греховных деяний, под силу обнаружить эту христианскую святыню и прикоснуться к ней. Оба автора также подчёркивают стремление героя к аскетизму и даже отшельничеству. Очевидно, что подобное христианское прочтение легенды оказывает сильное влияние на развитие мифологемы «Святой Грааль». Многие зарубежные исследователи, например Х. Адольф (H. Adolf), Дж. Горинг (J. Goering), Р. Дж. Пиблз (R.J. Peebles), Д. Скавони (D. Scavone) и другие, считают данную трактовку основной. Большинство онлайн словарей (Macmillan Dictionary, Cambridge Dictionary, Merriam-Webster Dictionary, The American Heritage Dictionary of the English Language, Collins Dictionary) также предлагают именно такое толкование Святому Граалю, хотя в XX веке появились и иные интерпретации мифологемы.

В XIX веке возрождается интерес к так называемой Артуриане – циклу легенд о короле Артуре и его рыцарях. Новый этап изучения текстов средневековых сказаний связан с открытиями и публикациями многих наиболее древних текстов, посвящённых этим нарративам [106, p. 29]. Как было выявлено исследователями, вновь найденные тексты по символике и содержанию были созданы раньше, чем христианство распространилось в Европе, а значит, они предваряют христианские версии. Поиск же первоисточника легенд о Святом Граале не завершён и продолжается до сих пор.

Рыцарский роман «Персеваль, или Повесть о Граале» французского автора Кретьена де Труа считается самым ранним текстом, в котором фигурирует мифологема «Святой Грааль». В конце XII века он был написан по заказу графа Филиппа Фландрийского и остался незаконченным. Этот труд породил большое количество продолжений. Прямыми его средневековыми «потомками» являются четыре продолжения: произведения Псевдо-Вошье или Псевдо-Готье (Pseudo-Wauchier; Pseudo-Gautier), Вошье де Денена (Wauchier de Denain), Жерберта де Монтрейля (Gerbert de Montreuil) и Манессье (Manessier). К ним иногда дополнительно относят

также и «Перлесваус» (Perlesvaus). В средние века не было принято индивидуализировать своё творчество, что в некоторой степени затрудняет определение их авторства. При этом многие сочинители продолжали свою работу с тех мест, где заканчивали их предшественники. Такое большое количество продолжений романа о Граале Кретьена де Труа говорит о популярности данного сюжета.

В анализируемом рыцарском романе «Персеваль, или Повесть о Граале», в противоположность христианской трактовке и в отличие от иных текстов, Святой Грааль представляет собой сияющее красиво украшенное блюдо. Сам же роман является образцом куртуазной литературы, относящейся к придворно-рыцарскому направлению в европейской литературе XII-XV веков [131, с. 426]. В отличие от эпоса и клерикальной литературы, там происходит углубление индивидуализма и психологизма, введение новых необычных сюжетов из восточного и европейского дохристианского фольклора и мифологии.

Главный герой, Персеваль (Perceval), живёт вдали от города и людей в лесу, однако после случайной встречи с безымянными рыцарями юноша понимает, что хочет стать частью рыцарского общества. Несмотря на протесты матери и насмешки своих новых знакомых, которые не воспринимают молодого человека всерьёз. Персеваль кажется им наивным и не очень умным, т.к. он не знает правил куртуазного этикета и не знаком с рыцарским кодексом чести, а ведь именно эти моменты являются основными критериями, по которым рыцаря оценивает общество. Во время своих скитаний Персеваль попадает в замок к опытному рыцарю Горнеманту (Gornemant), который соглашается помочь юноше. Он тренирует его и даёт молодому человеку советы по поводу того, как поступать в тех или иных обстоятельствах. Согласно правилам, принятым в рыцарском обществе, не рекомендуется задавать слишком много вопросов. Поясняя Персевалу это положение, Горнемант предостерегает его от наивного любопытства.

Персеваль воспринимает этот совет буквально, а потому, увидев странную процессию в замке, он ни о чём не спрашивает хозяина.

Фигура Короля-Рыбака имеет особое место в произведении по причине того, что именно он является хранителем Грааля. Вопрос о предназначении волшебного предмета задать было необходимо, т.к. это могло бы помочь полностью излечиться страдающему Королю-Рыбаку, и он смог бы избавиться от наложенного на него проклятия и вывести свою страну из состояния упадка. Бесплодная земля королевства смогла бы вновь обрести плодородие. Но вопрос остаётся незадаанным, и сила проклятия по-прежнему продолжает действовать. Подобная тесная связь между правителем и его страной в литературоведении традиционно трактуется как мотив «бесплодной земли» (англ. wasteland). Утром Персеваль находит замок пустым и возвращается ко двору короля Артура.

Роман немецкоязычного поэта Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (XIII век) является значимым произведением в рамках исследования Святого Грааля. Сюжет произведения позаимствован у Кретьена де Труа. Однако автор явно использует и другие источники, так что эта интерпретация изучаемой мифологемы соединяет в себе и христианские, и языческие черты. Вот почему в тексте сочинения можно обнаружить отсылки к различным восточным реалиям. Святой Грааль в тексте романа – это камень, что само по себе необычно и, как известно, является аллюзией к средневековому алхимическому философскому камню. Именно этот артефакт является источником абсолютного совершенства и райского блаженства. Он также может снабжать едой и питьём всех присутствующих. В трактовке легенды, представленной в романе «Парцифаль», можно усмотреть элементы алхимического мистицизма. Например, в тексте сочинения имеются указания на то, что, с одной стороны, Святой Грааль на землю некогда принесли ангелы, а увечье Короля является прямым следствием совершенного им в прошлом греха. Если принять во внимание, что под грехом понимается неуютное Богу деяние, то в указанных деталях сочинения явно

просматриваются христианские элементы. С другой стороны, в том же тексте отмечается, что потомок царя Соломона по имени Флегетанис узнал о существовании Грааля, применяя астрологию, а это уже говорит о языческом влиянии на автора сочинения.

Из всего вышесказанного следует, что в ранних куртуазных текстах в отличие от христианизированных источников есть много отличительных черт. Во-первых, сам Святой Грааль как артефакт предстаёт в различных формах (сосуд, камень, блюдо и т.д.). Во-вторых, мотив «бесплодная земля» в целом в большей степени распространён и характерен для ранних рыцарских романов, чем для поздних, подверженных бóльшему влиянию христианства. В целом, все эти рыцарские романы обладают различной художественной ценностью и разнородным характером использованного материала. Отмеченные характеристики стали новыми для исследователей XIX-XX веков, что дало импульс к попыткам объяснить и проанализировать их.

Языческая версия происхождения легенды о Святом Граале появляется в XIX веке. Долгий период времени она находилась в противоречии с христианской трактовкой. Многие зарубежные учёные, например Артур К.Л. Браун (Arthur C.L. Brown), леди Шарлотта Гэст (Lady Charlotte Guest), Альфред Натт (Alfred Nutt), Джин Рис (Jean Rhys) и другие, утверждают, что рыцарские романы берут своё начало в *кельтских* мифах. В 1838–1845 гг. английской переводчицей леди Шарлоттой Гест (Lady Charlotte Guest) был выполнен перевод цикла валлийских сказок «Мабиногион» (Mabinogion), записанного в XII-XIV вв. и переведённого с валлийского на современный английский язык. Их полное собрание вышло в 1877 году. Появление этих сочинений произошло почти в одно время с публикацией вышеназванных средневековых рыцарских романов. Например, первое современное издание романа «Персеваль, или Повесть о Граале» Кретьена де Труа на английском языке было осуществлено Чарльзем Потвином (Charles Potvin) в 1866-1871 гг. Многие учёные решили, что сказки, в которых имеется упоминание о

Святом Граале, и которые восходят к кельтской мифологии, появились в дохристианскую эпоху, значительно раньше рыцарских романов [106, p. 16]. Вывод о том, что анализируемая мифологема имеет языческие корни, представляется логичным и убедительным, однако, и по сей день спор об истинном первоначальном источнике легенд не угасает. Как указывалось выше, среди сторонников языческой этимологии легенды о Святом Граале можно выделить две версии – кельтскую и ритуальную. Проанализируем первую из них.

Напрямую со Святым Граалем связано сказание первой половины XIII века «Передир (или Передур), сын Эврауга» (валл. *Peredur fab Efwarg*), входящее в упомянутый выше цикл «Мабиногион», имеющее схожий сюжет с романом Кретьена де Труа. Однако в «Передире» Процессия в замке Грааля, в отличие от рыцарского романа, имеет языческий характер, а Святой Грааль в этом сочинении представлен в форме подноса с человеческой головой. Так же, как и Персеваль, Передир ничего не спрашивает о проносимых мимо него предметах. Его неумение задать вопрос приводит к тому, что в стране разгорается война, из-за которой жёны теряют своих мужей, а девушки остаются без защиты мужчин: «Now, because of his failure to ask, there will be war, and the death of knights will bring widespread widowhood and maidens left unaided» [106, p. 16]. Другим важным отличием этой истории от рыцарских романов является наличие в ней часто повторяющегося в сказках фрагмента повествования, в котором герой узнаёт о своём происхождении. Непривычным и новым для читателя также становится появившийся в тексте мотив мести за родственника. Та самая голова, которую несли на подносе в замке, якобы принадлежала кузену главного героя, и Передир должен отомстить за него девяти ведьмам Глостера (*the Nine Witches of Gloucester*) или девушкам колодца (*the Nine Maidens of the Well*). По сути, все они выступают в роли некой демонической силы в женском облики. Отметим, что по кельтским поверьям голова являетсяместилищем души, а значит главный герой должен спасти душу

своего родственника, что аллюзивно соотносится с семантикой мифологемы «Святой Грааль».

Многие учёные считают прототипом фигуры Короля-Рыбака короля Британии Брана Благословенного (Brân the Blessed), который также впервые в написанном тексте появляется в цикле «Мабиногион». Этот гигант-монарх владеет удивительным котлом, который возвращает людей из царства мёртвых к жизни. Иными словами, часть исследователей полагают, что Бран – это хранитель Святого Грааля. Во время войны валлийцев и ирландцев, пытаясь вызволить свою сестру из плена и получив смертельную рану отравленным копьём, Бран погибает. После смерти короля его голову везут назад из Ирландии в Уэльс. В течение многих лет после кончины короля вокруг головы устраиваются собрания (the Assembly of Wondrous Head) [146, p. 56], и она выступает в роли оракула, поёт песни и рассказывает истории. Таким образом, Короля-Рыбака, душа которого не может найти покоя, можно считать неким божественным существом, находящимся между миром живых и страной мёртвых.

Некоторые фрагменты истории о Граале прослеживаются не только в валлийских сказках, но и в ирландских мифах. Мифологема «Святой Грааль» также просматривается в историях, распространённых на территории Ирландии. В них рассказывается о племени богини Дану (Tuatha Dé Danann). Данное племя богов обладает четырьмя магическими предметами: копьём Луга, мечом Нуаду, камнем Фаль и котлом изобилия Дагды. Именно с последним из них и ассоциируется Святой Грааль. Бог-герой Луг считается прототипом главного героя-рыцаря из средневековых легенд о Граале, т.к. он освобождает короля Нуаду и, таким образом, снимает проклятие с бесплодной земли его королевства. Убив короля Балора, герой Луг избавляет народ Туата Де Данан от фоморов – демонических существ гигантских размеров, олицетворяющих силы хаоса. Король Нуаду ассоциируется с Королём-Рыбаком из традиционных мифов о Святом Граале. Оба правителя увечны. В частности, Нуаду, потеряв руку, по кельтским обычаям не может

больше руководить своим народом. Жители королевства уверены, что немощный король не в состоянии привести их страну к процветанию. Заклятие в виде болезни или ранения, по их представлениям, является следствием нарушения справедливости и баланса, существующих в природе, что и ведёт их к разрухе.

В другом повествовании ирландской мифологии герои ищут Лосося Мудрости или Лосося Знаний (анг. Salmon of Knowledge, ирл. bradáin feasa), который также может быть одним из этноспецифичных прототипов Святого Грааля. Согласно сюжету этого сказания, охотясь на этого Лосося в водах реки Бойн, поэт Финегас ловит его и даёт задание своему ученику Финну приготовить из него рыбное блюдо. Последний, готовя еду, случайно пробует рыбу, в результате чего ему передаются её особые знания и мудрость. Поэтому-то Финегас отдаёт Лосося Финну. Приведённая здесь интерпретация является одним из возможных объяснений того, почему хранителя Грааля называют Королём-Рыбаком.

Можно найти и другие примеры схожих элементов из кельтской мифологии с деталями легенды о Святом Граале [106, p. 36-42]. По мнению большинства учёных, поддерживающих теорию о кельтском происхождении данной истории, она была во многом христианизирована авторами последующих поколений. Часто сходными между кельтской мифологией и средневековыми романами за некоторыми исключениями становятся изолированные универсальные элементы, но не целиком повествование о Граале. Тем не менее объём и широта охвата схожих художественных деталей в кельтских мифах и в самой легенде о Святом Граале позволяют говорить о наличии некоторой связи между ними.

В конце XIX – начале XX веков формируется новый подход к трактовке легенд о Святом Граале. Это связано с возникновением в англо-американском литературоведении ритуально-мифологической школы. В упомянутом ранее известном фундаментальном труде «Золотая ветвь: Исследование магии и религии», опубликованном в 1890 г., культуролог,

фольклорист и историк религии Дж. Фрейзер собирает множество примеров ритуального убийства короля. Это позволяет англо-американским учёным У.А. Нитце (W.A. Nitze) и Джесси Уэстон (Jessie Weston) найти определённые связующие звенья между существующими к тому моменту элементами легенды и разнообразными ритуалами, изученными представителями этой школы. Таким образом, появляется *ритуальная* интерпретация истории о Святом Граале.

Вышеназванные учёные убеждены, что анализируемая нами мифологема рождается из мистерий древних природных культов плодородия [106, р. 44-45]. Так, У.А. Нитце связывает легенду с элевсинскими мистериями и обрядом инициации культа богинь плодородия Персефоны и Деметры в Древней Греции. Дж. Уэстон считает, что сказание появляется в ином месте и связано с культом древнегреческого бога Адониса. Оба исследователя не могут прийти к единому мнению по поводу первоисточника легенды о Святом Граале, однако и тот, и другой интерпретируют её как архетипический сюжет об «умирающем и воскресающем боге», который олицетворяет силы природы и смену времён года. Часто в данном сюжете усматривают наличие мотива «бесплодная земля», что рассматривается данными учёными как упадок в естественном развитии любого явления. Основным значением поиска Святого Грааля является ритуал инициации или посвящения племени или социальной группы, что означает переход индивида на новую ступень развития в этих сообществах. Такими обрядами могут быть, например, повсеместно встречающиеся переходы от детства и юношества к взрослому возрасту, а также становление вождём, шаманом или вступление в тайное сообщество.

Сочинение Джесси Уэстон «От ритуала к роману» (From Ritual to Romance, 1920) также значительно повлияло на понимание мифологемы «Святой Грааль» в европейской литературе и культуре. Её интерпретация активно использовалась, например, в поэме известного англо-американского автора Т.С. Элиота «Бесплодная земля» (T.S. Eliot «The Waste Land», 1922), а

также в фильме американского режиссёра Ф.Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (F.F. Coppola «Apocalypse Now», 1979). Уэстон отмечает, что дохристианские религии отличались дуалистическим характером своих ритуалов, подразделяясь на очевидные и доступные всем обряды и тайные мистерии. Во время поисков Святого Грааля рыцарь должен был пройти двойную инициацию в духовной (высшей) и физической (низшей) жизни. В частности, намёк на данный фактор можно усмотреть в двойственном характере функций Святого Грааля. Он является источником жизни и знания, а с другой стороны, выступает в роли своеобразного «рога изобилия». В результате ритуальная трактовка мифологемы «Святой Грааль» как бы смещает фокус с героя, который либо достоин, либо недостоин Грааля, на мир, который нуждается в обновлении. По этой причине Король-Рыбак и мотив «бесплодная земля» оказываются в центре повествования.

Некоторые идеи, высказанные Дж. Уэстон, послужили дальнейшему развитию *эзотерического (окультурного)* прочтения мифологемы «Святой Грааль». К такому заключению приводит ряд высказанных положений учёного. В частности, согласно её точке зрения, прослеживается определённая связь между легендой о Святом Граале и гностическими мистериями, которые относятся к позднеантичным религиозным течениям. В них используются мотивы восточной мифологии, Ветхого Завета и ряда раннехристианских сект. В центре самого учения находится понятие гносиса (от греч. γνῶσις – «знание»), своего рода высшего сакрального мистического знания. Оно передается участникам секты в тайне от непосвящённых.

Развитие современной науки предоставляет исследователям новые факты о многих таинственных сторонах человеческого бытия, что способствует, с одной стороны, научным открытиям, а с другой, укрепляет в сознании человека XX-XXI веков определённый скептицизм. Стремление проникнуть в тайны неизведанного и потустороннего является типичной характеристикой *homo sapiens*. Эта потребность в некоторой степени удовлетворяется многими при помощи распространения эзотерических

учений, весьма популярных в наши дни. «Духовный, но не религиозный» (анг. *spiritual but not religious*) стало популярной фразой для определения своих воззрений и духовных ориентиров вне традиционных форм религии [107, p. 4]. Как отмечают исследователи, в этом плане Святой Грааль может гибко подстраиваться под нужды конкретного автора и получать персонифицированную реализацию [73, 117]. Подобные взгляды на мир поддерживают веру людей в реальность существования Святого Грааля в той или иной форме, причём он часто рассматривается в качестве способа получения некоего сверхъестественного опыта или просветления.

Такая интерпретация анализируемой в исследовании мифологемы утверждает существование тайного оккультного общества, обладающего передаваемым от одного поколения другому сокровенным знанием. Получение Святого Грааля представляет собой обретение подобного знания. В современной литературе примером такого общества может стать «Приорат Сиона» (*Prieuré de Sion*), рыцарское католическое братство, созданное во Франции в 1956 году французским чертёжником Пьером Плантаром. По его представлению в 1099 году один из предводителей первого крестового похода на Восток Готфрид Бульонский (фр. *Godefroy de Bouillon*) создал в Иерусалиме на горе Сион секретное общество. Данная гипотеза получила своё развитие в книге писателей Ричарда Ли (R. Leigh), Генри Линкольна (H. Lincoln) и Майкла Бейджента (M. Baigent) «Святая Кровь и Святой Грааль» (*The Holy Blood and the Holy Grail*, 1982). Авторы этого сочинения убеждены, что исторический Иисус Христос был женат на Марии Магдалине и имел от неё детей. С точки зрения данной теории, Святой Грааль представляет собой её утробу, откуда и появились на свет потомки Иисуса Христа. К этим потомкам причисляется и династия французских монархов из рода Меровингов.

В 1960 году в Австрии и Германии в свет выходит книга «Легенда о Граале» (*Die Graalslegende in psychologischer Sicht*, 1960) психоаналитиков Эммы Юнг (Emma Jung) и Марии-Луизы фон Франц (Marie-Louise von Franz).

Первая из них изучала мифологему «Святой Грааль» около тридцати лет, а вторая дописала и издала этот многолетний труд, перевод которого был опубликован в Великобритании и США в 1970 году. В этой работе предлагается систематизация существующих точек зрения на понимание Святого Грааля, детальный разбор символики, связанной с данной легендой, и глубокий анализ истории с точки зрения направления глубинной аналитической психологии, основателем которой был швейцарский психиатр К.Г. Юнг. В основу указанного исследования положено предположение о том, что древние мифы с похожими сюжетами существуют по всему миру. Мифы путешествуют из одной культуры в другую. Они обладают особой привлекательностью для людей потому, что создающая нарративы человеческая психика у всех индивидов практически одинакова. Иными словами, наши душевные переживания и субъективные мысли функционируют согласно универсальным законам, и они присущи всем живущим на земле. Согласно мнению вышеназванных психоаналитиков, и Святой Грааль, и его поиски являются идеями «архетипической и, следовательно, универсальной человеческой природы» [66, с. 25]. В итоге, они могут неосознанно или сознательно использоваться авторами литературных текстов. Таким образом, по мере развития научной мысли XIX-XX веков мифологема «Святой Грааль» теряет свою специфическую принадлежность к определённому месту и времени, становясь метафорой, широко применяемой для описания человеческого опыта: «...a metaphor with wide application to human experience» [106, p. 14]. Так рождается *метафорическая* трактовка анализируемой мифологемы, которая становится основной в XXI веке.

Отметим, что для Э. Юнг и М.-Л. Фон Франц «символ Грааля является архетипическим образом с поливалентным значением» [66, с. 104]. Соответственно, смысловая составляющая мифологемы может варьироваться в зависимости от контекста и культуры, в которой она используется. Фантастичность материала и такие элементы, как «склонность к

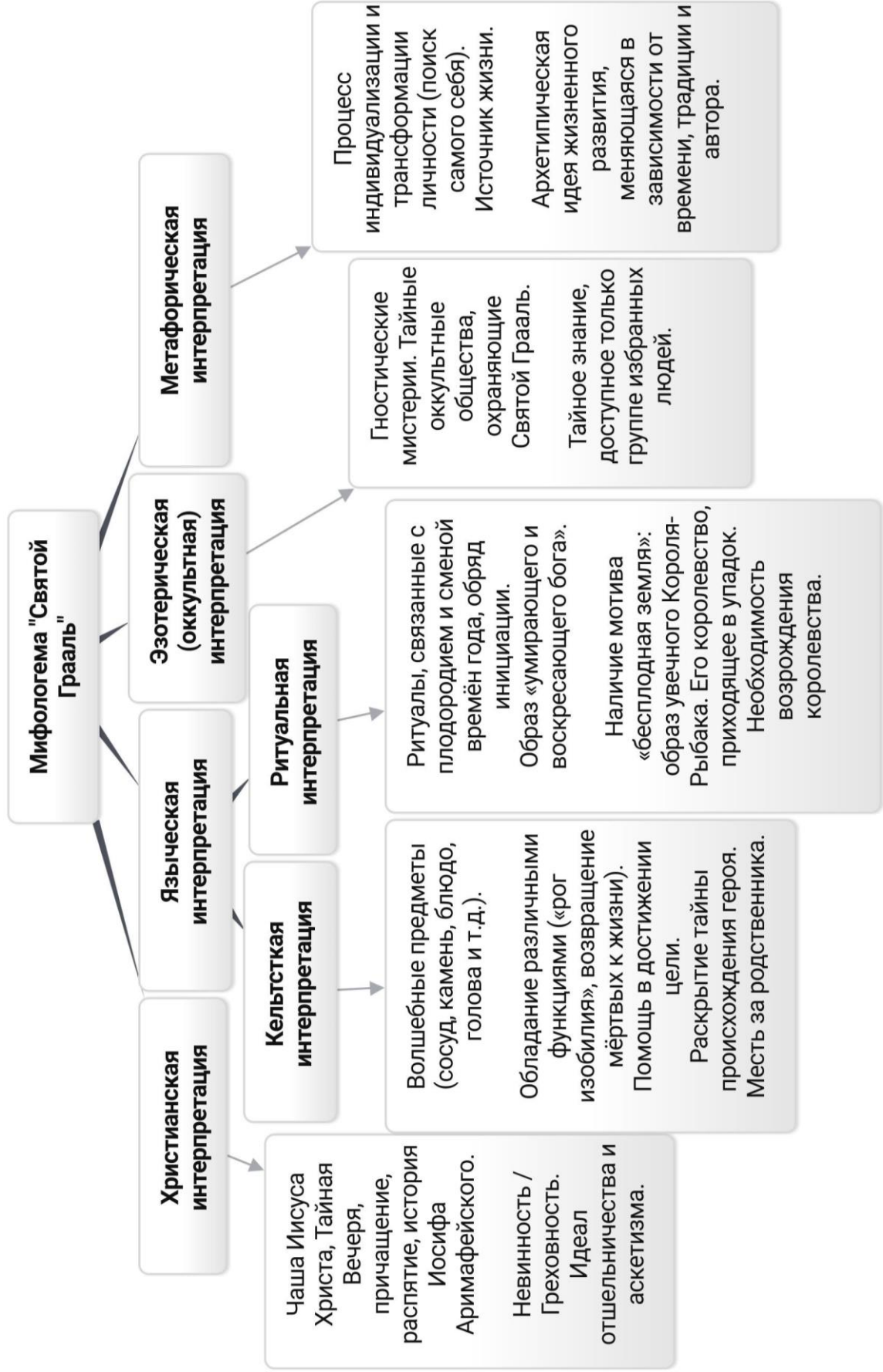
иррациональному, преобладание женского начала, ассимиляция восточного сказочного материала и <<...>> превалирующий символизм магического «Потустороннего и земли мертвых» [66, с. 24], поражали воображение западных писателей и способствовали появлению авторских трактовок данного материала, начиная со средних веков.

По мнению авторов книги «Легенда о Граале», разгадка тайны Святого Грааля лично ориентирована. Проникнуть в его тайну – значит понять, в чём заключаются грехи и проблемы конкретного индивида, а также осознать, какова цель его или её жизни. Чтобы найти физическое и душевное здоровье, ощутить внутреннюю целостность и возвыситься духом, нужно отправиться в так называемый подземный мир или пространство бессознательного и найти источник жизни, т.е. Святой Грааль. Подобное заключение объясняет, почему в романе Кретьена де Труа главный персонаж, Персеваль, был изгнан из замка. Он не посмел задать жизненно важный вопрос, показав тем самым, что ещё не приобрёл достаточную зрелость, чтобы получить Грааль. Трансформация и переосмысление личности могут включать в себя разнообразные формы и этапы. Так, например, эти процессы могут касаться тайны происхождения главного героя, примером чего может служить упомянутый ранее валлийский текст легенды о Передире.

Таким образом, метафорическая интерпретация мифологемы «Святой Грааль» связывает легенду о Граале со сложными процессами трансформации и взросления, универсальными для любого человека. В центре подобного естественного развития находятся психологические изменения конкретной личности, т.к. в психологической трактовке мифологемы поиск Святого Грааля представляет собой, в сущности, поиск своего внутреннего «Я» и самого себя.

Подводя итог проведённому в данном параграфе анализу, можно заключить, что существуют этноцентричные вариативные трактовки мифологемы «Святой Грааль», которые соотносятся с хронологическими вехами развития данной мифологемы и моментами аккумуляции новых

структурно-содержательных элементов. На основе описания этих этапов учёным Дж. Б. Марино [106, р. 12-14] их условно можно рассматривать как *христианскую, языческую (кельтскую, ритуальную), эзотерическую (окультную) и метафорическую* интерпретации данной мифологемы. Создатели произведений художественной литературы нашего времени могут использовать эти интерпретационные разновидности в своих сочинениях в зависимости от своих знаний, опыта и предпочтений, а также замысла и жанра своего сочинения. Разновидности существующих интерпретационных трактовок можно представить следующей схемой:



Приведённая выше схема показывает первичные значения мифологемы «Святой Грааль», зафиксированные в произведениях западноевропейской культуры. Во всех трактовках Святой Грааль выступает как ценный артефакт, но его форма непостоянна. Одновременно можно отметить наличие некой тайны, разгадку которой необходимо найти, что возможно только лишь для избранных, достойных людей. Отсюда вытекает способность Святого Грааля определять, что есть добро, а что зло, где правда, а где ложь, кого можно причислить к достойным людям, а кого нет. Подчёркнём, также присущие мифологеме черты чего-то волшебного, характерного для потустороннего мира, дающего изобилие или нечто, что очень сложно обрести. Более того, Грааль является источником Божественной или духовной благодати, абсолютного знания и самой жизни. Он также дарует излечение и обновление, может избавлять от магического заклятья. Эти факторы указывают на связь Святого Грааля с образом Короля-Рыбака и мотивом «бесплодная земля». Сам поиск Святого Грааля и изменения, которые происходят с главным героем сочинения по ходу сюжета, также являются частью анализируемой нами мифологемы.

Наличие или отсутствие упомянутых составляющих мифологемы в конкретном нарративе зависит от используемой трактовки самой легенды. В расчёт также следует принимать возможные соотношения элементов мифологемы в различных интерпретационных вариантах как в одном художественном произведении, так и в нескольких. Кроме того, необходимо учитывать авторскую точку зрения, в том числе в аспекте значимости для осуществления основного замысла произведения.

1.3. Своеобразие мифологемы «Святой Грааль» в процессе становления литературы США

Развитие литературы США обладает уникальными особенностями, так как культура данной страны представляет собой сплетение традиций разных народов. Как отмечается исследователями, на североамериканском континенте происходит возникновение «некоего “синтеза” или “диалога” вновь формируемых представлений и тех идей, которые были вывезены в Америку из Европы в начале XVII века» [22, с. 5]. Такие заимствования с течением времени неизбежно начинают меняться и приобретать самобытные черты. Элементы американского склада ума, культуры и литературы, в том числе различного рода архетипы, концепты и мифологемы, претерпевают значительную трансформацию в литературных текстах, созданных в Новом Свете. В данном параграфе предпринимается попытка выявить своеобразие модификаций легенд о короле Артуре в сочинениях американских авторов, в частности, особенности мифологемы «Святой Грааль», используемых в них.

Легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола в том или ином виде стали важной частью североамериканской культуры. Проникновение сюжетов и персонажей Артурианы в массовую культуру США в XX веке можно увидеть повсеместно в архитектуре, живописи, рекламе, киноиндустрии, комиксах, названиях фирм, игрушках, компьютерных играх, молодёжных организациях, масс-медиа, политике и т.д. Все эти упоминания, отсылки и другие виды интерпретаций указанного материала довольно многочисленны. Объяснения привлекательности этих легенд следует искать, с одной стороны, в наличии у американской нации общих генетических корней и языка с Великобританией, а с другой, в явно ощущаемой потребности жителей Нового Света иметь образец для подражания (*role model*) в образах благородных героев, которые следуют определённой модели поведения.

Многие современные авторы, создающие свои работы различных жанров ради коммерческого успеха, могут базировать свои сочинения не на

изначальных средневековых рыцарских легендах. Они используют авторские пересказы или версии этих легенд [38]. Большая часть фильмов основываются на авторских художественных текстах или комиксах, которые в титрах определяются «по мотивам» какого-либо древнего мифа. Одним из таких текстов, например, является книга Марион Зиммер Брэдли (Marion Zimmer Bradley) «Туманы Авалона» (The Mists of Avalon, 1983). В этом произведении легенды о рыцарях рассказываются от лица женщины, волшебницы и феи Морганы, которая пытается сохранить от уничтожения патриархальным христианством кельтскую культуру.

Американские исследователи в коллективной монографии «Король Артур в Америке» (King Arthur in America, 1999) утверждают, что в их стране мифологема «Святой Грааль», прежде всего, соотносится с поиском совершенства, переустройством мира, изменением его в лучшую сторону. В результате возникает своеобразный *Новый Эдем*, который соотносится с так называемой *американской мечтой* и *Американским или Новым Адамом*: «...associating the Dream of Camelot with the American Dream and the related notion of the American Adam, perhaps America's only truly native mythology...» [104, p. 3]. Первый термин (*американская мечта*) в настоящей диссертации понимается как национальный миф, глубоко укоренившийся в американском сознании и составляющий важную часть культуры и менталитета жителей США.

Постройка нового идеального мира (*Нового Эдема*) катализирует на североамериканском континенте появление концепции равных для всех возможностей, в том числе и в плане обретения материального благополучия, достижения признания. Это своеобразное движение вверх, то, что американцы часто описывают словосочетанием «from rags to riches» (из низов общества, нищеты к настоящему богатству). Интерпретировать эту фразу можно следующим образом: любой человек, проживающий в Соединённых Штатах, имеет возможность осуществить свою мечту, самостоятельно строя свою жизнь. Отсюда и появляется выражение a self-made man (человек,

который создал себя сам). Таким образом, возникает логическая ассоциация между подобным индивидом и рыцарем Средневековья, который находится в поисках Святого Грааля. Из этого следует, что желание обрести соответствующее положение в обществе и высокое место на ступенях социальной лестницы находится в прямой зависимости от поисков своего собственного «Я».

В наши дни мечта первых колонистов о достойной жизни в справедливой стране, где для каждого существуют равные возможности, сохраняется в национальном сознании американцев. А потому они воспринимают средневековые легенды о короле Артуре и его рыцарях, а также и само королевство Камелот как воплощение *американской мечты* об идеальном обществе. В литературе Северной Америки человека, пытающегося построить совершенный мир, схожий с земным раем, часто называют *Новым Адамом*. Между ним и рыцарем средневековых легенд можно найти много общего. Оба они следуют высоким моральным принципам, а на подвиги или иные благородные деяния их благословляет сам Всевышний. Подобно Адаму и Еве, первым людям на земле до их изгнания из Рая, литературные рыцари средних веков и персонажи американских романов обладают известной чистотой помыслов и поступков.

Как отмечают исследователи, демократизация мифологемы «Святой Грааль» делает её понятной и близкой многим американцам: «The de-emphasis of nobility and the emphasis on simple morality <<...>> made the Grail a symbol and a concept accessible to vast number of Americans» [104, p. 13]. По сути, перечисленные выше аспекты, равно как и многие другие национальные мифы, составляют единую картину американской нации, что является одной из черт, придающих уникальность произведениям литературы США. Взаимодействие соответствующих художественных текстов с рыцарскими легендами приводит к некоторому переосмыслению национальных мифов и даже критике, что, в конечном счёте, помогает раскрыть их влияние как на социум наших дней, так и на самого человека.

В американской литературе заимствование артуровских легенд осуществляется с разной степенью интеграции в художественный текст. Например, на многих подростков определённое влияние в своё время оказал четырёхтомный труд о короле Артуре книжного иллюстратора Говарда Пайла (Howard Pyle), вышедший в свет с 1903 по 1909 годы. Эти книги были прежде всего предназначены детской аудитории. Легенды о рыцарях пересказаны в них без значительных изменений, они только немного сокращены. В отличие от этих изданий трансценденталистская поэтическая интерпретация Р.У. Эмерсона (R.W. Emerson) «Мерлин I» (Merlin I, 1837) и «Мерлин II» (Merlin II, 1846) отличается намного большей авторской свободой в изложении содержания легенд.

Отметим некоторые работы, которые оказали наиболее заметное влияние на американских авторов и сформировали у них представление об анализируемых средневековых легендах. Это такие книги британских авторов, как «Смерть Артура» Т. Мэлори и «Королевские идиллии» (Idylls of the King, 1859-1885) А. Теннисона (A. Tennyson). Именно они во многом способствовали распространению рыцарских романов в США и в большой степени определили вектор их развития. Однако далеко не все идеалы и ценности, которые положены в основу средневековых и более поздних художественных текстов, совпадают с американским пониманием рыцарства.

Так, в романе Т. Мэлори, согласно мнению российского учёного Ю.С. Серенкова, выстраивается некая «модель восхождения к благородству» [58, с. 20], что подразумевает постижение этических куртуазных норм рыцарем или иным действующим лицом. По мнению этого отечественного исследователя, роман «Смерть Артура» стал близок американцам в связи с тем, что его персонажи сами постигают куртуазные нормы, творя как самих себя, так и свою репутацию. Но подобное поведение вряд ли можно рассматривать как типичное для европейского героя-рыцаря. Скорее, сочинение Т. Мэлори – это нарратив о человеке, который создаёт «себя своими руками и своим собственным разумом» [58, с. 20]. Вряд ли сам

Т. Мэлори имел в виду такую американизированную трактовку образов известных рыцарей. Создавая самое известное сейчас произведение Артурианы в англоязычном мире, писатель скорее всего не предполагал, что главного персонажа будут считать в качестве образца американского мифа о независимости и опоре на собственные силы (*self-reliance*). Тем не менее можно утверждать, что с течением времени «Смерть Артура» и Артуру в целом стали рассматривать в США именно с позиции данной национальной идеи.

Как было отмечено выше, в цикле поэм А. Теннисона нашли отражение социальные конфликты викторианской эпохи. Ведь, по сути, поэтические строки автора показывают, что Артур становится идеалом благородного человека. Однако распад общества рыцарей Круглого стола и смерть Артура символизируют невозможность воплощения викторианских ценностей в жизнь. В «Королевских идиллиях» можно усмотреть тот факт, что А. Теннисон полностью поддерживает патриархальный уклад жизни. Данный аспект отвечает традициям викторианской эпохи и близок самому поэту. Он, например, воспринимает как само собой разумеющееся существовавшее в те годы неравенство женщин. Взаимоотношения Гвиневры и Артура иллюстрируют именно такую точку зрения.

Американцы как нация весьма неоднозначно воспринимали взгляды, изложенные в произведении А. Теннисона. Провозглашённое в качестве национальной идеи равенство всех людей в США противоречило позиции автора. Неудивительно, что в Новом Свете появились сатирические пародии на «Королевские Идиллии». Тем не менее в текстах поэм А. Теннисона можно отметить и определённые моменты полного совпадения авторских взглядов с типичным среди американцев представлением о рыцарстве. Так, в поэме «Сэр Галахад» (*Sir Galahad*, 1842), которая не вошла в окончательный вариант цикла, в этом отношении показательны следующие строки:

«My strength is as the strength of ten
Because *my heart is pure*» [2, с. 104].

Эта аллюзия к идее чистоты и невинности служит отправной точкой для современной интерпретации рыцарского благородства среди читателей США, тем более, что она полностью соотносится с их восприятием образа *Нового Адама*. Во многом именно на это понимание рыцарства опираются американские авторы нашего времени, разрабатывая указанную тему. В рассматриваемом цикле А. Теннисона можно также усмотреть неудачную попытку короля создать идеальное королевство. Ассоциативно американцы могут соотнести этот процесс с построением *Нового Эдема*. Рецепция «Королевских идиллий» представляет собой убедительный пример того, как неоднозначно жители США воспринимают Артуриану. С одной стороны, они полагают отсталыми и нелепыми многие типы устройства общества прошлых лет, а с другой, – пытаются переосмыслить через эти миры самих себя.

В романтической поэме американского поэта Дж. Р. Лоуэлла (J.R. Lowell) «Видение сэра Лаунфаля» (*The Vision of Sir Launfal*, 1842) можно проследить влияние произведений А. Теннисона и Т. Мэлори на писателей США XIX века. Так, на главного героя поэмы Лаунфаля летним сном нисходит некое видение. Он начинает понимать, что такое сострадать и быть щедрым. Приключения протагониста приводят его к осознанию, что Святой Грааль символизирует собой своеобразную «чашу милосердия», которой главный герой делится с нищим. Таким образом, в американской литературе Грааль становится доступным не только для рыцарей, членов высшего сословия, но и для любого способного проявить милосердие человека.

Анализируемый поэтический текст отличается необычным толкованием благородства. В сочинении подчёркивается, что его источником является природа. В этом явно проявляется влияние трансцендентализма на творчество автора. Как считает российский литературовед Б.А. Гиленсон, данное направление мысли – «философско-эстетическое и литературное движение в США 1830-60-х, по преимуществу на северо-востоке страны, в Новой Англии и ее культурном центре Конкорде» [131, стб. 1092].

Фактически трансцендентализм является реакцией на рационализм, который декларировали просветители, отрицая всяческую «духовность». Трансцендентализм был «направлен против узкого практицизма, прагматизма, приверженности утилитарного понимания “пользы”, все отчетливее проявлявшихся у американцев» [131, стб. 1092].

Исходя из вышеизложенного, представляется возможным говорить о трансформации мифологемы «Святой Грааль» в литературных текстах Северной Америки. Она приобретает некоторые собственные, чисто американские черты, характерные для места и времени написания произведения. Например, в вышеупомянутой поэме Дж.Р. Лоуэлла благородство рыцарей становится состоянием духа индивида, что не зависит от сословной принадлежности лирического героя. Когда Лаунфаль приобретает это качество, он получает способность преобразить свой родной край и превратить свою родину в благодатную землю с равными возможностями для всех людей, похожую на *Новый Эдем*. Здесь можно усмотреть очевидное расширение и универсальное использование мифологемы «Святой Грааль». Герою произведения необходимо проявить сострадание, но не только к Королю-Рыбаку, что было изначально предписано легендой. В рассматриваемой поэме сэр Лаунфаль должен выказывать милосердие любому человеку. Англо-кельтская мифология, проникнув в литературу США, становится частью национальной идеи, выработанной американским обществом, и происходит это через оригинальную интерпретацию авторами Нового Света европейского литературного материала.

Одним из выдающихся и наиболее известных сочинений литературы США XIX столетия считается роман Г. Мелвилла (H. Melville) «Моби Дик, или Белый кит» (*Moby-Dick; or, The Whale, 1851*). Этот текст возведён в ранг величайших произведений позапрошлого века и воспринимается многими критиками в качестве энциклопедии американской жизни. В нарративе явно просматриваются мифологические элементы легенды о Святом Граале.

Ядром повествования является преследование командой китобойного судна Пекод (Pequod) Белого кита. Погоню за этим животным на океанских просторах правомерно рассматривать как некую аллюзию к поискам Святого Грааля. На этот факт также указывают и наименования глав 26 и 27 «Рыцари и оруженосцы» (Knights and Squires). В описании членов экипажа корабля, включая помощников капитана и гарпунщиков, можно обнаружить референцию к героям средневековых легенд – рыцарям. Изображённое Г. Мелвиллом путешествие, предпринятое капитаном Ахавом (Ahab) на китобойце, безусловно, даёт основание установить определённые ассоциативные связи между европейскими легендами средневековья и развитием действия в одном из самых известных произведений американского романтизма середины XIX века.

Само судно, на котором ведётся преследование левиафана (большого кита), и иные корабли, встречающиеся экипажу во время путешествия, выступают в качестве аналогов старинных замков. Представляется также возможным провести своеобразную параллель между Святым Граалем, своеобразным «рогом изобилия», и китами, в телах которых содержится ценное спермацетовое масло, приравниваемое к золоту. Для гарпунщиков и иных китобойцев именно оно является целью охоты и основным средством их дохода: «Hurrah for the gold cup of sperm oil, my heroes!» [11, URL]. Однако для протагониста романа капитана Ахава в отличие от остальной команды добыча спермацета не представляет никакого интереса: «For even the high lifted and chivalric Crusaders of old times were not content to traverse two thousand miles of land to fight for their holy sepulchre, without committing burglaries, picking pockets, and gaining other pious perquisites by the way. Had they been strictly held to their one final and romantic object...» [11, URL]. Он одержим жаждой мести, ведь после первой встречи с китом он потерял ногу, приобрёл «увечье». Невольно напрашивается сравнение Ахава с хранителем Грааля Королём-Рыбаком из средневековых легенд. Г. Мелвилл как бы

соединяет в главном герое и черты рыцаря, который отправился на поиски таинственного объекта, и черты увечного правителя бесплодной земли.

Белый кит для Ахава является амбивалентным символом. Он одновременно и притягивает капитана в его безумном желании победить могучее животное и является предметом его ненависти. Левиафан изображён Г. Меллвиллом в виде непостижимой тайны, непобедимой силы, которую можно сравнить со Всевышним или с Природой. Погоня за китом, которую осуществляет Ахав, это также и поиски некой высшей абстрактной идеи, что в определённом смысле соотносимо с поиском гроба Господня рыцарями-крестоносцами. Для Ахава, мотивы всех поступков которого основаны на эгоистических побуждениях, поход за искомым Граалем заканчивается трагедией. Капитан китобойца не может ни понять, ни победить необузданную стихию – Белого кита. Таким образом, начиная уже с середины XIX века, и после выхода романа о Моби Дике, можно говорить о тенденции американских писателей соединять в одном персонаже черты и средневекового рыцаря, и Короля-Рыбака. При этом для литературных произведений этой страны становится характерным изображение Святого Грааля как величественной, но неясной идеи.

Специфическими особенностями подхода американских писателей к освоению заимствованных европейских текстов в США являются, с одной стороны, некоторое пренебрежение к фактам истории, а с другой, использование современной для соответствующего времени проблематики. Примером последнего может служить поэма Дж. Д. Хилтона (J.D. Hylton) «Артелуиза: Роман о короле Артуре и рыцарях Круглого стола» (*Arteloise: A Romance of King Arthur and Knights of the Round Table*, 1887). Поэт намеренно включает в своё сочинение типичные для конца XIX века мотивы. Так, хотя главным героем произведения является средневековый рыцарь (Beau de Main), находит Святой Грааль не он, а девушка-рыцарь (maiden knight), которую зовут Гризельда (Griselda). Это не просто нетипичный факт для реальных европейских сочинений Артурианы. В те времена, когда

создавались легенды о рыцарях Круглого стола, подобного действующего лица в них просто не могло быть. Иначе говоря, анализируемая поэма является образцом того, как американские писатели не боятся комбинировать элементы древних легенд с самыми различными деталями разнородного характера и разных эпох, вводя в свои нарративы новых, иногда весьма неожиданных персонажей.

Из вышесказанного следует, что различные интерпретации артурианских сюжетов в сочинениях литературы США могут отражать значимые для писателей социальные проблемы американского общества того времени, в котором их создатели живут и творят. Ярким примером этого могут служить романы американской писательницы Э.С. Фелпс (E.S. Phelps). В художественных сочинениях этого автора отражены события, происходившие в последнюю треть XIX века. В них звучит начинающаяся в те годы феминистическая риторика, а также имеются указания на смену социальных ролей людей, что было отмечено Э.С. Фелпс в современном ей обществе.

Главный герой рассказа писательницы «Рождество сэра Галахада» (The Christmas of Sir Galahad, 1871) трудится на фабрике фисгармоний. Зовут его Галахад Хольт (Galahad Holt). Действующие лица повествования – обычные рабочие, которые отнюдь не принадлежат к высшему сословию, что было типично для средневековых легенд, где протагонистами выступают рыцари благородных кровей. Тем не менее в действиях Галахада из сочинения Э.С. Фелпс можно усмотреть определённое сходство с поведением рыцарей Круглого стола короля Артура. В основе рассказа лежат поиски возможного счастья протагониста. Главный герой испытывает острое чувство одиночества после того, как от него уходит жена. Проходят годы, но он так и не решается найти её и потребовать развод. Ему нравится работница фабрики Ребекка Рок (Rebecca Rock), но ему не хватает храбрости, чтобы создать новую семью, да и формально он не имеет на это право, т.к. с юридической точки зрения герой все ещё женат. Избавление от одиночества мужчина

получает благодаря божественному просветлению, что типично для средневековых легенд. Однако в анализируемом рассказе в роли такого «просветления» выступает любящая его женщина. Она становится причиной позитивных изменений в жизни своего избранника и помогает ему найти себя. По существу, для Хольта Ребекка выступает в роли Святого Грааля. Терпение и сдержанность персонажей рассказа, их внутреннее благородство возвышают действующих лиц сочинения до уровня легендарных рыцарей.

В романе «История Эвис» (The Story of Avis, 1877) Э.С. Фэлпс также использует историю о Граале. В те годы, когда было написано это произведение, место женщины в обществе обычно ограничивалось ведением домашнего хозяйства и воспитанием детей. В конце XIX века взгляды феминисток уже начинают распространяться в Америке: представительницы прекрасного пола больше не желают мириться с существующим положением дел в обществе. Мечта Эвис, главной героини сочинения, – стать художницей. Тем не менее воплотить её в жизнь она не может. Замужество, рождение дочери, ежедневные заботы мешают самореализации женщины. Фэлпс показывает, что желание осуществить свою мечту становится своеобразным поиском Святого Грааля для героини. Потерпев неудачу обрести его самой, она все надежды возлагает на своего ребёнка, символ грядущего поколения и желанных изменений женской доли. Здесь мифологема «Святой Грааль» ассоциативно связана с поиском индивидом достойного места в обществе и желанием получить признание в современном социуме. Как известно, самый ранний рыцарский роман о Граале Кретьена де Труа противопоставляет попытки главного героя стать частью рыцарского общества духовному поиску этого сакрального объекта. Следовательно, хотя в умах американцев, ищущих свою идентичность, достижение определённого социального статуса и поиск себя могут соединяться, в реальности они далеко не всегда взаимозаменяемы.

Известный классик американской литературы М. Твен (M. Twain) в своём творчестве также не обходит стороной анализируемую в данной

диссертации мифологему. Его роман «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889) переведён на многие языки мира. Литературоведы сходятся во мнении, что это сочинение во многом закладывает фундамент интерпретационного своеобразия легенд о рыцарях Круглого стола и самом короле Артуре и задаёт определённое направление развития «американской Артурианы». Высказанную точку зрения подтверждает и известный американский писатель-модернист У. Фолкнер (*W. Faulkner*). Он считает, что Марк Твен был первым действительно американским писателем, а с тех пор все американцы являются его наследниками: «*In my opinion, Mark Twain was the first truly American writer, and all of us since are his heirs, we are descended from him*» [82, p. 88].

Художественными инструментами М. Твена становятся пародия и сатира. С их помощью писатель пытается понять, оценить и сравнить культурологические элементы Великобритании и США. Автор часто использует пародийное цитирование Т. Мэлори и А. Теннисона, представляя персонажей их книг в комичном свете. Он высмеивает социальное неравенство, снобизм, монархию, рыцарство и политику Британии, вводит элементы критики и в отношении института церкви. Неприятие М. Твеном типичных для Великобритании XIX века романтических идеалов соседствует в романе с насмешкой над американцами в лице главного героя романа Хэнка Моргана (*Hank Morgan*). Последний стремится переустроить с помощью современных технологий средневековый мир короля Артура и создать так называемый *Новый Эдем*. В результате этот янки постепенно сам становится тираном, а его нововведения превращают окружающих его людей в жестоких и бесчеловечных существ. Таким образом, потенциальный Эдем, по сути, превращается в свою противоположность – «бесплодную землю», на которой благодаря действиям Хэнка не может произрастать ничто человеческое.

Писатель показывает, что безнравственные способы достижения желаемого или неблагородные стремления (иными словами, «ложный»

Святой Грааль) могут привести общество к физическому или духовному упадку. Используя язык Артурианы, можно заключить, что состояние «бесплодной земли» не зависит от конкретной культуры или исторической эпохи. Нарушение общечеловеческих ценностей и нравственных установок ведёт к разрушению цивилизации. Отмеченное положение дел значимым элементом вплетается в ткань повествования. Средневековые легенды становятся для автора опорным материалом для сравнения, позволяют выявить острые социальные проблемы его времени, подчеркнуть их универсальность. Для Хэнка Моргана Святым Граалем является его мечта об идеальном государстве, создать которое (т.е. найти желаемое) можно лишь преодолев состояние деградации и упадка. Таким образом, можно усмотреть тесную связь между мифологемой «Святой Грааль» и мотивом «бесплодная земля» в творчестве американских авторов XIX века.

Дальнейшее развитие взаимосвязи этих литературных элементов происходит в XX веке, о чём уже упоминалось во втором параграфе первой главы настоящей диссертации. Как отмечает отечественный исследователь Н.С. Бочкарёва, «поиски и обретение «утраченного времени», начатые на рубеже XIX-XX вв. в эпопее М. Пруста, сегодня повсеместно оборачиваются переkreщиванием разных исторических эпох и культур» [26, с. 114], развенчанием старых мифов и попыткой создания новой мифологии. После Первой мировой войны (1914-1918 гг.) мир буквально и метафорически был превращён в руины. Отчуждённость людей, общий упадок цивилизации в различных уголках планеты становятся основой для формирования модернистского сознания. Писатели начала прошлого столетия ощущают хрупкость окружающей их реальности. Они понимают, что многие люди тщетно пытаются изменить свою судьбу. Старый мир утерян, разбит, а найти своё место в новом удаётся далеко не всем. Всё это ломает человеческие судьбы и приводит к личным трагедиям. При этом «ощущение истощенности культуры обнаруживает её повторяемость, записывание и переписывание одного претекста» [26, с. 113]. В начале XX века в разных

литературных произведениях по всему миру на первый план выходят такие элементы мифологемы «Святой Грааль» как мотив «бесплодная земля» и образ увечного Короля-Рыбака. Данная тенденция впервые появляется в поэме «Бесплодная земля» (1922) Т.С. Элиота, где в модернистской стилистике осмысляется кризис культуры XX века. При этом акцент смещается с опустошённых территорий на внутренний кризис самого человека.

Средневековыми легендами интересовались и другие американские писатели-модернисты XX века: Э. Хемингуэй (E. Hemingway), Ф. Скотт Фицджеральд (F. Scott Fitzgerald), У. Фолкнер (W. Faulkner) и Дж. Стейнбек (J. Steinbeck). Все эти известные авторы в своих произведениях использовали разные аспекты артуровских легенд, предлагая ту или иную интерпретацию средневековых сказаний и их элементов чисто в американском ключе.

Использование различных элементов средневековых легенд прослеживается в творчестве Э. Хемингуэя, в частности, в его первом сборнике рассказов «В наше время» (In Our Time, 1925), романах «И восходит солнце» (The Sun Also Rises, 1926), «Прощай, оружие!» (A Farewell to Arms, 1929), «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls, 1940) и др. Используя мифологические элементы, писатель указывает на отсутствие ценностных ориентиров для многих представителей современного ему общества. Проявление мотива «бесплодная земля» можно усмотреть в этих произведениях, в частности, в том, как изображается послевоенный синдром, характерный для потерянного поколения. После пережитых ужасов военного времени многие люди не могут вернуться к нормальной жизни. Так, в романе «И восходит солнце» это показано в наиболее концентрированном виде. Данное сочинение часто называют «Бесплодной землёй Хемингуэя» по аналогии с поэмой Т.С. Элиота: «...it is widely held that *The Sun Also Rises* is a prose version of *The Wasteland*: its theme, the sterility of life in modern world» [122, p. 224].

Главный герой этого романа Джейк Барнс (Jake Barnes), ветеран Первой мировой войны, работает журналистом в Париже. Последствия военных действий для мужчины весьма тяжелы – он начинает страдать половым бессилием. Герой остро чувствует свою слабость и неполноценность и пытается заглушить это чувство, проводя свободное время в путешествиях, устраивая вечеринки с окружающими его людьми. Однако это лишь показное веселье, которое не соответствует его душевному состоянию. И он сам, и его друзья пытаются забыть прошлое при помощи алкоголя, отрешиться от реальности, в которой они не находят себе места. В дополнение к чувству неудовлетворённости действующие лица романа испытывают сложность в общении друг с другом и часто проявляют неоправданную жестокость.

Джейк довольно замкнут в общении с другими людьми. Его внутренний мир приоткрывается только в эпизоде, когда он и его друг Билл (Bill Gorton), с которым они вместе были на войне, едут в испанскую деревушку на рыбалку. Молодым людям удаётся сбежать от цивилизации поближе к природе, на *дикие просторы* (wilderness). Этот мотив, характерный для многих сочинений американской литературы колониального периода, звучит у Э. Хэмингуэя с новой силой. Побег на лоно природы приносит герою определённый терапевтический эффект и на некоторое время спасает его от безысходности. Он получает целительный «глоток воздуха», который возвращает его к жизни, в чём можно усмотреть аллюзию к воздействию Святого Грааля из средневековых легенд на Короля-Рыбака. Иными словами, Джейк сочетает в себе характеристики рыцаря, который пытается найти Святой Грааль, и Короля-Рыбака, страдающего от полученного увечья.

Э. Хэмингуэй вводит в повествование и ритуальную трактовку анализируемой в диссертации мифологемы. Это происходит в тех сценах романа, где изображены ежегодная испанская фиеста, бой быков и рыбалка. Именно в эти моменты Джейк пытается найти спасение от душевных

страданий, но не достигает искомой цели. Отношения протагониста с Леди Бретт Эшли (Lady Brett Ashley) невозможны, несмотря на взаимную любовь. Она, будучи так называемой свободной современной женщиной, не желает связывать себя обязательствами ни с одним мужчиной, но считает возможным иметь любовную связь со многими из них. Однако подобная весьма своеобразная независимость не приносит героине счастья. Автор подводит читателя к мысли о том, что людям сложно выстроить адекватные отношения с людьми на «бесплодной земле», т.е. в американском обществе начала XX века.

Таким образом, в романе «И восходит солнце» мифологические элементы получают новую трактовку. Используя их, писатель противопоставляет цивилизацию и природу, говорит о физическом и психологическом разрушительном влиянии войны и даже бессмысленности существования человека. К тому же, в повествовании прослеживается слияние элементов, взятых из легенд о Святом Граале с национальными американскими мифами. Джейк Барнс одновременно выступает не только в образе рыцаря и Короля-Рыбака, но и является человеком, который создаёт себя сам (self-made man), или точнее, пытается самостоятельно исцелиться.

Рыцарские добродетели средневековья служат источником вдохновения и для другого американского прозаика У. Фолкнера. В своих произведениях он проводит параллель между традиционными ценностями жителей юга своей страны и теми качествами, которые были свойственны рыцарям короля Артура – честь, гордость, храбрость, любовь к родной земле. В 1926 г. появляется малоизвестный рассказ писателя «Майский день» (Mayday), написанный не для широкой аудитории читателей, а для его возлюбленной на тот момент Хелен Бэрд (Helen Baird). Уже в этом раннем произведении автор обращается к артуровской тематике и по-новому интерпретирует образы и мотивы средневековых легенд. Очевидно, что главный герой этого произведения сэр Галвин (Sir Galwyn of Arthgyl) отсылает нас ко всем известному сэру Гавейну (Gawain), одному из рыцарей

Круглого стола, который в некоторых легендах также отправляется на поиски Святого Грааля. Однако, заимствуя структуру поэмы «Видение сэра Лаунфаля» Дж. Р. Лоуэлла, в частности, её кольцевую композицию, У. Фолкнер использует аллегорию и создаёт экспериментальное произведение, размывающее границы между реальностью и сном.

В других произведениях этого автора также появляются персонажи Артурианы, но действие в них разворачивается в современной писателю Америке. Так, в сборниках рассказов «Сойди, Моисей» (*Go Down, Moses*, 1942), «Ход конём» (*Knight's Gambit*, 1949) и романе «Город» (*The Town*, 1957) читатель вновь встречается с персонажем, в котором угадываются черты рыцаря Гавейна. Они возникают в этих сочинениях в образе представителя Америки XX века юриста Гэвина Стивенса (*Gavin Stevens*) из города Джефферсон вымышленного округа Йокнапатофа (*Yoknapatawpha*) штата Миссисипи. Молодой человек родом из американского Юга честен в своих поступках, действия его благородны. Так, он хоронит на собственные деньги некоего Бутча (*Butch*), внука старой негритянки Молли Бичем (*Mollie Beauchamp*). С его помощью невинный человек избегает наказания за несовершенное им преступление: Гэвин уговаривает бывшую студентку университета взять ответственность за смерть собственного ребёнка, чтобы невиновный человек не пострадал.

Аллюзии к рыцарским средневековым легендам встречаются и в первой книге «Гамлет» (*The Hamlet*, 1940) трилогии У. Фолкнера о членах семьи Сноупс (*the Snopes*). Одного из действующих лиц этого сочинения зовут Ланселот. Дав своему сыну имя одного из рыцарей Круглого стола короля Артура, мать показывает, что возлагает на него большие надежды. Однако он отнюдь не обладает благородством средневекового героя и получает прозвище Ламп (*Lump*). Тем не менее определённые соответствия между этими двумя персонажами в пародийном ироническом ключе можно найти в тексте У. Фолкнера. Так, Ламп разлучает одного из действующих лиц романа с предметом его любви. Речь идёт об умственно отсталом Айке (Ике

McCaslin) и его любимой корове. В средневековых же сказаниях рыцарь Ланселот разъединяет двух любящих людей и разрушает брак Артура и Гвинеvры.

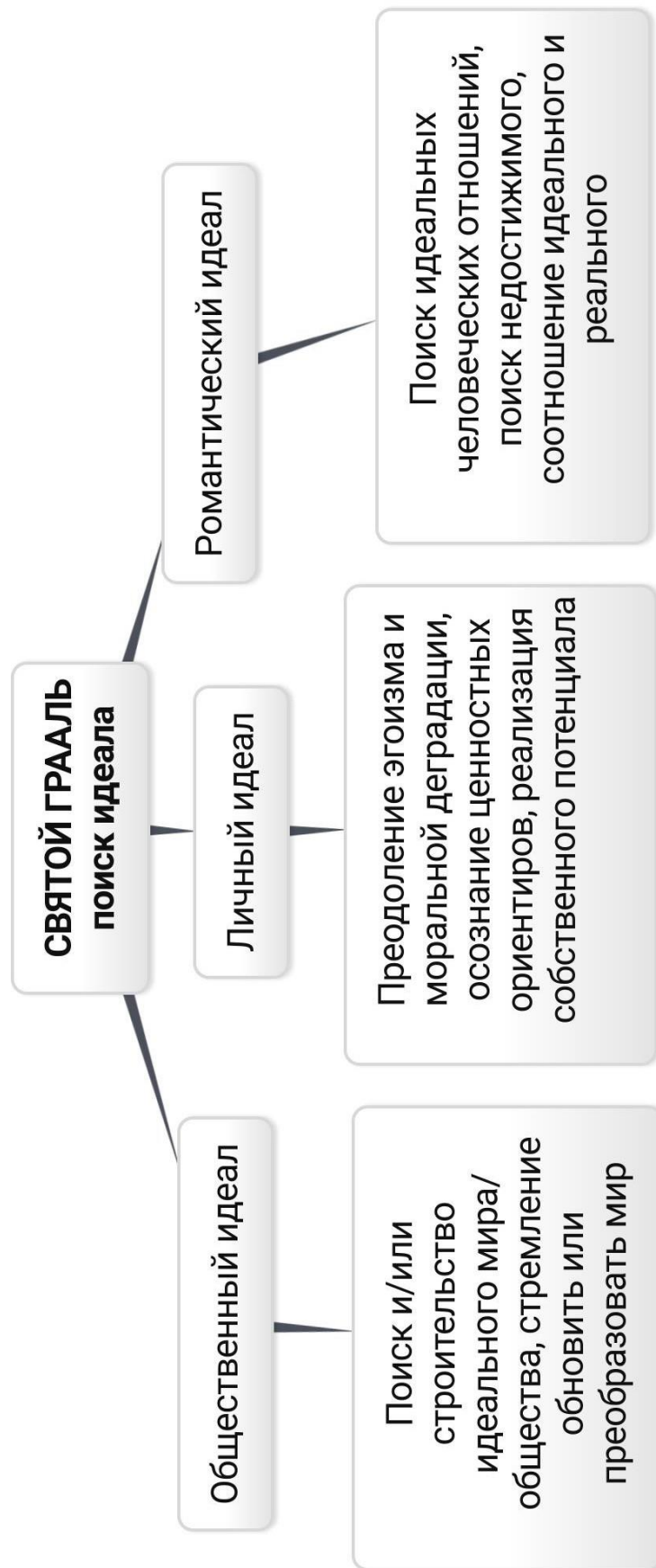
В романах У. Фолкнера «Шум и ярость» (The Sound and the Fury, 1929) и «Авессалом, Авессалом!» (Absalom, Absalom!, 1936) также можно усмотреть многочисленные аллюзии к легендам Артурианы: это и попытка применять в жизни своеобразный рыцарский кодекс, и переплетение сцен из реального мира и мечты, которые лелеют главные герои его романов. Так, например, в сознании старшего сына семьи Кромпсонов Квентина (Quentin Compson) из «Шума и ярости» моральный кодекс благородства, характерный для жителей американского Юга, конфликтует с бесчестьем его сестры Кэдди (Caddy). Юноша считает, что должен взять ответственность за грехи своей сестры, возможно, даже представив другим людям это как инцест. В конце концов, нервное потрясение и в какой-то степени когнитивный диссонанс Квентина доводят его до самоубийства.

Проведя анализ элементов средневековых рыцарских легенд, использованных У. Фолкнером в различных произведениях, отметим, что автор неоднократно вводит аллюзии к легендарным рыцарям в сюжеты своих сочинений. На страницах романов известного американского писателя присутствуют переосмысленные образы из старинных повествований, однако, принимая их за основу, Фолкнер использует их, преследуя свои собственные цели. При этом, выказывая уважение к таким ценностям рыцарского кодекса, как мужественность, верность, доблесть, честь, благородство, щедрость и т.д., он мягко иронизирует над своими персонажами.

Подводя итог всему вышесказанному, можно заключить, что мифологема «Святой Грааль» претерпевает в литературе США значительные изменения по сравнению с оригинальными источниками. В её структуру включается не только своеобразие восприятия самих европейских текстов американцами, но и элементы их собственной национальной мифологии. На

североамериканском континенте на протяжении XIX-XXI веков формируется своя традиция заимствования из первоисточников, где увлечённость приключениями рыцарей соседствует с сатирой и пародией. Многие американские авторы современности достаточно вольно трактуют легенды о рыцарях Круглого стола, «подстраивая» их под художественные замыслы создаваемых ими произведений. Они используют в своих сочинениях разнородные элементы средневековых сказаний. Довольно часто героями их повествований становятся обычные американцы, в которых проявляются некоторые черты рыцарей короля Артура. Иногда второстепенные персонажи легенд становятся протагонистами литературных произведений нового времени, меняя традиционный взгляд на типичных действующих лиц. Нередко писатели США опираются на ритуальную или на метафорическую интерпретацию мифологемы «Святой Грааль».

Для многих из американских писателей ядром анализируемой мифологемы является стремление к идеалу (личному, романтическому или общественному). Вместе с мифологемой «Святой Грааль» в текстах этих авторов часто возникают мотив «бесплодная земля» и образ Короля-Рыбака. структуру рассматриваемой нами мифологемы в американской литературе можно представить нижеприведённой схемой:



На основании вышеизложенного можно заключить, что американские писатели создали определённую традицию наследования средневекового материала Артурианы, несколько отличающуюся от британской. Отметим также, что интерес к легендам о рыцарях Круглого стола не угасает и в наши дни. Кроме отмеченных выше и анализируемых в диссертации писателей, мифологему «Святой Грааль» и другие элементы этого мифологического материала использовали в своих литературных произведениях такие авторы XX-XXI веков, как Бернард Маламуд (Bernard Malamud), Кен Кизи (Ken Kesey), Уолкер Перси (Walker Percy), Уильям Стайрон (William Styron), Бобби Энн Мейсон (Bobbie Ann Mason), Томас Бергер (Thomas Berger), Доналд Бартелм (Donald Barthelme), Джон Апдайк (John Updike), Тим Пауэрс (Tim Powers), Курт Воннегут (Kurt Vonnegut) и другие.

Подчеркнём, что поиск разными писателями нового Грааля позволил им открыть для себя интересные пути художественного осмысления современной реальности. В упоминаемой ранее работе «Король Артур в Америке» исследователи отмечают, что новые и оригинальные вариации знакомых легенд происходят от американизации артурианских элементов. Авторы XX-XXI веков придают им современный вид, а также часто вводят в тексты сочинений реальное наряду с мифическим: «Contemporary writers' quests for that new Grail took them in some interesting new directions <<...>> the updating and Americanizing Arthurian themes – blending of the real and the mythic – afforded fresh insights into contemporary concerns as well as clever and often surprising variations of an old, familiar legend» [Lupack 1999: 211]. Такое своеобразное введение средневекового материала в тексты представляет собой диалог прошлого с настоящим и будущим, что оказывается широко распространённым приёмом среди американских писателей. В настоящей диссертации анализируются романы начала XX века («Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда), второй половины XX века («Зима тревоги нашей» Дж. Стейнбека) и начала XXI века («Код да Винчи» Д. Брауна), в основе которых лежит сюжет о поиске Святого Грааля. Исследование проводится

для выявления особенностей эволюции анализируемой мифологемы в текстах писателей США. Осуществляется попытка найти то сходное национальное, что есть у вышеперечисленных американских авторов, использующих мифологему «Святой Грааль» в своих произведениях, и выявить существующие тенденции в трансформации рассматриваемого мифологического элемента на протяжении XX-XXI веков.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ»

2.1. Святой Грааль как ностальгия по прошлому в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»

Как подчёркивают современные исследователи, диалог прошлого и современности, мифа и реальности, по сути, характерен для американской литературы: «...the new country was born simultaneously in two ways – real and mythological» [71, p. 11]. Роман Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» отражает данную тенденцию, причём отмеченный феномен становится основной темой этого сочинения. В определённой степени подобному положению дел способствовали факты из жизни самого писателя.

В первую очередь подчеркнём, что на становление личности будущего романиста сильное влияние оказал его отец. Именно он стал для Фицджеральда примером того, каким должно быть поведение настоящего американского джентльмена, и автор «Великого Гэтсби» следовал этому идеалу всю жизнь: «[His father] imparted in him those gentlemanly ideas of conduct that remained with him all his life» [79, p. 3]. Писатель описывает своего отца как сдержанного, несостоявшегося в бизнесе, беспомощного человека, который, однако, обладал безупречными манерами, типичными для жителей юга США: «A retiring, ineffectual man with beautiful southern manners...» [79, p. 3]. Он символизировал для юноши разрушение духа рыцарства, присущего этому региону США, и исчезающую, более благородную цивилизацию («...a vanishing, more gracious civilization» [79, p. 4]), уступающую стремительному натиску «новых людей» XX века, которые, казалось, не воспринимали ничего, кроме денег. Противопоставление благородных принципов и беспринципного предпринимательства проходит через всё творчество писателя, что особенно заметно в анализируемом романе.

Не менее ярко в произведениях известного романиста выступает его способность к мифологизации, которая проявилась ещё в детском возрасте. В

те годы в воображении он воспринимал себя не столько как сына собственных родителей, сколько как сказочного принца, который был правителем мира. Будущий писатель верил, что он не умрёт, подобно другим смертным: «...my first childish love of myself, my belief that I would never die like other people, and that I wasn't the son of my parents but a son of a king, a king who ruled the whole world...» [123, URL]. В Принстонском университете одновременно с переживаниями первой безответной любви к девушке из обеспеченной семьи, в атмосфере зданий, построенных в неоготическом стиле, и студенческих ритуалов будущий писатель сформировал в своём характере романтизированные рыцарские представления о подобающем для него образе жизни.

В июле 1938 года в одном из писем к своей дочери Скотти Фицджеральд признаёт, что прежние ценности человечества, с его точки зрения, навсегда утеряны современным ему поколением: «...my generation of radicals and breakers-down never found anything to take the place of the old virtues of work and courage and the old graces of courtesy and politeness» [9, p. 50]. В другом письме, датированном августом 1933 года, можно найти советы в виде списка того, на что, как считает писатель, стоит обращать внимание в жизни (учёба, отношения с окружающими людьми, собственное физическое здоровье), а на что не имеет смысла тратить свои силы.

Следовательно, возможность синтезировать естественным образом миф и современную реальность является частью и особенностью мироощущения Ф.С. Фицджеральда. Столкновение старого и нового, юга и севера происходит на почве мифа, что было отмечено многими критиками (В.К. Кухалашвили, У. Трой (W. Troy), Л. Окинкросс (L. Auchincloss), К.У.Г. Кросс (K.G.W. Cross), уловившими некоторую асоциальность, универсальность, архетипичность создаваемых писателем историй. Прямые отсылки к средневековой рыцарской культуре можно также усмотреть в неопубликованных сочинениях романиста, которые, по сути, являются своеобразными подражаниями роману В. Скотта (W. Scott) «Айвенго»

(Ivanhoe, 1820) [76, URL]. Короткие рассказы и черновики Фицджеральда для серии рассказов «Князь Тьмы» (The Count of Darkness), созданные им уже в последние годы жизни, также указывают на его увлечённость легендами.

В некоторых сочинениях писателя можно выделить поиск Святого Грааля как основополагающий элемент повествования. Анализируемая в диссертации мифологема в определённой степени проявляется в таких его романах, как «По эту сторону рая» (This Side of Paradise, 1920), «Прекрасные и проклятые» (The Beautiful and Damned, 1922), «Ночь нежна» (Tender Is the Night, 1934). Показательны в этом отношении слова Эмори Блейна (Amory Blaine), главного героя первого из упомянутых романов: «If living isn't a seeking for the grail it may be a damned amusing game» [7, p. 300]. Смысл его высказывания заключается в том, что без благородных стремлений люди иногда могут вести увлекательную и насыщенную жизнь, но чаще всего она оказывается бессмысленной. В «Великом Гэтсби» мифологема «Святой Грааль» проявляется ярче всего, что сильно влияет на структуру романа и его персонажей.

Основу сюжета составляет судьба главного героя Джея Гэтсби (Jay Gatsby). Он родом из малообеспеченной семьи американцев. Герой пытается заработать значительную сумму денег для того, чтобы вернуть свою первую потерянную любовь, Дэйзи Бьюкенен (Daisy Buchanan). Мифологическим каркасом произведения является средневековая легенда о Святом Граале, т.к. шаги к воссоединению персонажей выстраиваются по аналогии с тем, как преодолевал многочисленные препятствия средневековый рыцарь, пытаясь найти путь к сакральному предмету. Главное действующее лицо – многосторонний неоднозначный образ. Читатель одновременно видит его мифологизированное проявление и получает мнение других людей о нём. С помощью такого приёма, как введение различных точек зрения в нарратив, постепенно начинает вырисовываться реальная сущность противоречивой личности героя.

Главные действующие лица романа Фицджеральда обладают многими схожими чертами с упоминавшимися выше персонажами сочинения о Святом Граале средневекового французского писателя Кретьена де Труа. Их главные герои – и Дж. Гэтсби, и Персеваль – прикладывают все силы, чтобы превратиться из неотёсанных простаков в настоящих рыцарей, и оба они мечтают найти своё место в мире. Встретившиеся Персевалю в лесу рыцари произвели на него такое сильное впечатление, что он захотел стать одним из них, даже несмотря на их насмешки. Гэтсби же, в свою очередь, увлечён ковбоями Дикого Запада, благородными героями, и пытается им подражать.

Во время своих путешествий типичный рыцарь из легенд, в том числе и из романа Кретьена де Труа, обычно сталкивается с препятствиями: посещает различные замки, встречается с отшельниками или борется с врагами. Примерно по этой же схеме развивается жизненный путь Гэтсби. Первым препятствием для него становится яхта миллионера Дэна Коуди (Dan Cody), которого можно соотнести с наставником Персеваля рыцарем Горнемантом. Джей живёт и работает на яхте бездетного миллионера в надежде получить его наследство. Однако все деньги попадают в руки журналистки-любовницы последнего благодаря мошенничеству с юридическими бумагами. Плавающее средство, символизирующее волшебный замок, не впервые используется в качестве площадки развития действия в литературе. Наличие подобной параллели явно просматривается при сравнении анализируемого романа и сочинения Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит», о чём также упоминалось ранее (стр. 59 настоящей диссертации).

Следующей частью путешествия в романе для Гэтсби становятся годы Первой мировой войны. Главный герой принимает участие в боевых действиях и получает звание майора. Средневековым аналогом этих баталий являются Крестовые походы против иноверцев, в которые отправлялись рыцари в основном с XI в. до XIII в., однако, есть и более поздние попытки освободить Иерусалим с Гробом Господнем от мусульман вплоть до XVI в. Многие рыцари в те времена присоединялись к крестоносцам, пытаясь

получить славу христианского воина, или просто ради денег. Для американцев война, проходящая не на их территории, а на ином континенте, являлась чем-то весьма далёким, однако, для многих было важно принять в ней участие. Тем не менее после окончания Первой мировой войны военные действия стали восприниматься в США и других странах критически. Наступило разочарование в героике войны, началось изучение её влияния на психику людей.

Значимы на пути Джея и послевоенные годы. Он возвращается в Нью-Йорк, и уже там его под свою защиту берёт знаменитый аферист и гангстер Мейер Вульфшим (Meyer Wolfsheim), и с его помощью герой криминальным путём зарабатывает свой капитал. Эти события в романе показаны как прямое следствие предшествующего опыта главного героя. Разбогатевший подобным образом Гэтсби покупает себе замок для того, чтобы найти свой Грааль.

В образе Джея Гэтсби можно также усмотреть черты национальной американской мифологии. Герой изображён автором как *Американский Адам*, выстраивающий вокруг себя свой собственный мир. Он создаёт в своём воображении прошлое, настоящее и будущее. Этот вымышленный микрокосм рождается из идеального представления молодого мужчины о самом себе. В результате он начинает служить бескрайней, вульгарной и показной красоте: «The truth was that Jay Gatsby, of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God—a phrase which, if it means anything, means just that—and he must be about His Father's Business, the service of a vast, vulgar and meretricious beauty» [5, p. 63]. Джей очень старается внешне соответствовать выбранному для себя идеалу, начиная с ежедневной стрижки волос и заканчивая тщательным контролем за своей речью. Гэтсби весьма осмотрительно подбирает слова для выражения своих мыслей. Всё это – несомненные попытки предстать перед окружающими в образе настоящего рыцаря и джентльмена. С другой

стороны, он стремится следовать и своему личному идеалу, выстраивая свою идентичность согласно выработанным им принципам.

Когда Джей ещё носил своё настоящее имя Джеймс Гэтц (James Gatz), он составлял для себя самого расписание дел на день и список важных для него ценностей, в которых явно проступало внимательное отношение юноши не только к своему физическому, но и умственному развитию. Согласно этим записям, ему надлежало еженедельно читать одну полезную книгу или журнал, не курить, внимательно относиться к родителям [5, р. 110]. Данный список, по сути, является эксплицитной отсылкой к знаменитым правилам Б. Франклина. Легендарная личность, один из отцов-основателей американской нации, написал для себя правила в своей известной «Автобиографии» [86, URL]. Этот государственный деятель и публицист эпохи Просвещения стал идеалом, моделью поведения для нескольких поколений американцев, а его жизнь во многом явилась основой для мифа об *американской мечте*, т.е. возможности для каждого получить в родной стране (США) то, что человек хочет, и чего он заслуживает.

Отец Гэтсби оценивает поступки своего сына, ориентируясь на миф об *Американском Адаме*. Он считает, что Джей может принять участие в создании идеальной страны и стать одним из её выдающихся людей: «If he'd of lived he'd of been a great man. A man like James J. Hill. He'd of helped build up the country» [5, р. 107] *Американский или Новый Адам* – трудолюбивый верующий человек, полагающийся только на самого себя, который «выступает своеобразным контрастом европейцу» [23, с. 9]. Последнему присущи, с точки зрения американцев, такие черты, как «преклонение перед богатством и знатностью, праздность и отход от истинной религии» [23, с. 9]. *Американский Адам* же представляет собой новый мифологический тип личности, активно меняющий действительность вокруг себя, чтобы построить земной рай. При этом он воплощает в жизнь свою индивидуалистическую *американскую мечту*. В качестве примера такого

человека отец Гэтсби приводит железнодорожного магната Джеймса Дж. Хилла.

Писатель соединяет два типа построения сюжета, восходящих к универсальному нарративу о преодолении испытаний ради какой-либо цели (quest), что и по сей день можно встретить в мифах, фольклоре и художественных произведениях по всему миру. Средневековые легенды и намного менее древние американские национальные истории автор одинаково относит к мифологическому наследию прошлого, которое воспринимается иначе и меняется в сознании современных ему американцев. Основные события романа происходят через пять лет после того, как Гэтсби расстался с любимой девушкой, и снова ищет встречи с ней, со своим Святым Граалем. Дом возлюбленной Джея, где он ещё до войны встретил Дейзи, символизирует в романе замок Грааля. Как и средневековый рыцарь Персеваль, Гэтсби терпит неудачу – его Грааль оказывается для него недоступным. Дело в том, что Джей не может предоставить Дейзи стабильную богатую жизнь. Ему нужно закончить свою службу в армии и заработать для любимой необходимые деньги. Но девушка не хочет ждать, поэтому она выходит замуж за другого, Тома Бьюкенена (Tom Buchanan). Главному герою вновь приходится «отправляться в странствие» для того, чтобы соответствовать необходимым критериям и в конце концов получить свой Святой Грааль.

Образ Дейзи является одной из основных составляющих анализируемой мифологемы в романе. По ходу развития сюжета становится ясно, что Джей Гэтсби не планировал связывать свою судьбу с девушкой. Он только хотел до конца использовать выдавшуюся ему случайно возможность побывать в богатом доме и закрутить с ней роман. Однако, по сути, он посвящает всю свою жизнь следованию за этой молодой особой, пытается обрести свой Святой Грааль, следуя за ним: «He had intended, probably, to take what he could and go — but now he found that he had committed himself to the following of a grail» [5, p. 95]. Тем не менее Гэтсби не ищет Дейзи как реально

существующую девушку. Значимым становится её образ в восприятии героя. Иначе говоря, эта линия развития сюжета приобретает многоплановый сложный символизм в изучаемом художественном тексте.

Святой Грааль всегда был связан с женщиной. Отметим также, что завоевание или спасение принцессы или высокородной дамы является одним из самых распространённых сказочных мотивов, а налёт нереальности – умышленный приём, к которому прибегает в своём произведении Фицджеральд. С другой стороны, образ Дейзи можно связать с традицией куртуазной любви и культом Прекрасной дамы у провансальских поэтов XII века. Замужней женщине знатного происхождения рыцари поклонялись как неземному созданию. Дейзи становится одновременно и желанным трофеем, и воплощением современной леди для главного героя.

Таинственный мир аристократии предоставляет возможность сохранить силы и молодость людям, которые возвращаются в нём. Им нет нужды заниматься изнурительным трудом. Принадлежащие к этому кругу избранных имеют внешнюю красоту и яркую интересную жизнь, неизвестную беднякам. На проблемы других людей им можно просто не обращать внимание: «...Gatsby was overwhelmingly aware of the youth and mystery that wealth imprisons and preserves, of the freshness of many clothes and of Daisy, gleaming like silver, safe and proud above the hot struggles of the poor» [5, p. 95]. Для Гэтсби Дейзи больше, чем живой человек, она символ недостижимого мира. При этом её образ овеществляется, и она становится серебром, деньгами, что не раз повторяется в тексте романа через эпитеты *золотой* (gold/golden) или *серебряный* (silver). Подобный способ существования описан ещё в греческой мифологии через изображение острова лотофагов, где люди ели лотосы, дарующие удовольствие, забвение и апатию. В современном обществе аналогом тех мифологических лотосов выступают деньги – главный инструмент для преобразования реального пространства вокруг себя. Одновременно они ещё и ключ для приобретения

Святого Грааля, своеобразный пропуск в райскую безмятежную жизнь, иными словами, в земной Эдем.

Образ Гэтсби являет собой пример того, как сместилось понимание героики в Америке начала XX века. Различные героические модели поведения прошлого, в особенности рыцарский кодекс чести, ориентированы на совершение подвигов и, тем самым, обретение славы или улучшение жизни других людей. Джей стремится выбиться в люди и совершить нечто выдающееся, чтобы стать настоящим героем, но это значимо для него только до встречи с девушкой. В роли рыцаря Дейзи Гэтсби старается максимально соответствовать её предполагаемым представлениям об идеальном мужчине, который должен охранять её покой: «...my presence marred the sacredness of the vigil...» [5, p. 93]. Джей, в отличие от героев легенд средневековья, которые в честь своей дамы совершали подвиги, не требуя взаимности, не только поклоняется своему идеалу, но мечтает обладать им единолично. Он верит в их взаимную вечную любовь, полагая, что она нивелирует сословные различия и защитит их от всех превратностей судьбы. Девушка же косвенно устанавливает новые критерии величия, соотносящиеся с теми, которые выдвигает современное Фицджеральду общество. Как отмечает сам главный герой, теперь уже нет смысла совершать великие деяния: «What was the use of doing great things if I could have a better time telling her what I was going to do?» [5, p. 95]. Реальные поступки и действия теряют свою значимость. Они просто замещаются описаниями того, что может произойти.

Иная траектория развития сюжета начинает свой отсчёт с эпизода, когда Гэтсби впервые целует Дейзи. Писатель довольно лирично изображает выбор, который предстоит сделать главному герою романа. Плиты тротуара в его воображении становятся похожими на перекладыны лестницы. Однако подняться к секретному месту над верхушками деревьев, которое даёт человеку успех и могущество, может только один герой: «Out of the corner of his eye Gatsby saw that the blocks of the sidewalk really formed a ladder and mounted to a secret place above the trees — he could climb to it, if he climbed

alone, and once there he could suck on the pap of life, gulp down the incomparable milk of wonder» [5, p. 71]. Джей отказывается от подобного истинно героического пути, к примеру, стать титаном бизнеса, и оставить после себя нечто значимое для всех людей на века. Он делает иной выбор и связывает, по выражению самого писателя, с тленным дыханием его Прекрасной дамы свою жизнь: «He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God. <<...>> At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete» [5, p. 71]. Протагонист должен решить, куда стоит применить свою творческую энергию. Одна дорога означает путь к славе и величию через тяжёлый труд, другая – служить девушке своей мечты, имитируя стиль жизни богачей. Гэтсби выбирает второе. В ореоле аристократизма, богатства и успеха его идеал выступает для Джея источником чуда и жизни на земле. Он всё ещё верит в героику своего идеала, но его мечта о благородстве и величии оказывается искаженной и ведёт к возникновению «ложного» Грааля.

В эпизоде, где происходит первый поцелуй главных героев, образ лестницы символичен. Во-первых, он напрямую связан с явной попыткой Джея подняться по социальной лестнице и, тем самым, осуществить *американскую мечту*, к которой он так настойчиво стремится. Во-вторых, именно в этот момент происходит смена имени героя. Своё полное имя Джеймс он меняет на Джей. И это не случайно. Этимологически Иаков (Jacob) и Джеймс (James) восходят к одному корню и связаны с именем третьего из библейских патриархов Иакова (позднее Израиля), являющегося родоначальником избранного Всевышним Израильского народа. Общеизвестно, что однажды во сне Иаков увидел лестницу, соединяющую землю и небеса, по которой поднимались и спускались ангелы. Это своеобразное видение должно было поддержать Иакова на его жизненном пути и убедить в том, что Создатель оберегает его и непрестанно находится с

ним, хотя и его самого, и весь его род, включая его потомков, образовавших израильский народ, ждут в будущем тяжёлые испытания.

Гэтсби избирает иной путь, прямо противоположный тому, что предпочёл библейский персонаж. Протагонист трансформировался в Джея, избрав имя, напрямую соотносящееся с названием птицы «сойка» (англ. jaybird). Изменение имени для Гэтсби символизирует отказ от совершения реальных христианских подвигов. Одним из устаревших значений этого слова в наши дни является «нелепый, грубый, болтливый» человек [148, URL]. Отвернувшись от достойного пути развития, характерного для истинных христиан, герой отказывается от преодоления искушений и процесса очищения через страдание. Выбрав иной, в некотором смысле более лёгкий путь, он меняется как личность и начинает соответствовать своему новому имени.

В средневековой литературе рыцарь Персеваль символизирует собой архетипический образ невинного глупца под защитой Бога. Такой тип героя сохраняет черты Адама до изгнания последнего из рая, что делает его «простаком» в глазах остальных людей [104, р. 213]. В данном случае происходит противостояние моральных принципов и социальных норм, которые могут в чём-то сходиться, но часто обладают существенными различиями. Святой Грааль и его поиск в бóльшей степени предполагают духовную трансформацию, что часто противоречит общественным идеалам определённого исторического периода. Мирская мудрость в отличие от божественной интуиции основана на принципах, созданных людьми, а значит, рыцарь, выбрав такой мирской путь, отворачивается от Бога и больше не стремится к нему. Одновременно с этим герой также не хочет больше принимать свою собственную идентичность, пытаясь убедить окружающих, что он принадлежит к совсем отличной от настоящей ячейки общества. Так, главный герой анализируемого романа, повторяя судьбу простодушного средневекового рыцаря, надевает на себя маску, теряет невинность и чистоту и оказывается недостойным получить Святой Грааль.

Разрушение принятой обществом христианской модели поведения можно выявить, сравнив Гэтсби с Трималхионом из древнеримского романа «Сатирикон»: «...as obscurely as it had begun, his career as Trimalchio was over» [5, p. 71]. Вышеупомянутый античный герой, разбогатевший вольноотпущенник, постоянно устраивает пиры. Его невежество и довольно скверные манеры соседствуют с вычурным показным богатством, отсутствием вкуса и чувства меры. Но эти же качества проявляются в поведении разбогатевшего Гэтсби. Чрезмерная роскошь и показная пышность его вечеринок не нравятся Дейзи. Розовый костюм Джея выдаёт в нем человека, лишённого элегантности и истинного благородства. Эти детали противоречат тому мифу, который он попытался сложить о себе. В этом плане Гэтсби скорее похож на героя пародийного романа испанского писателя Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Безумные выходки рыцаря печального образа не находят понимания или одобрения среди других людей его окружения. Они также противоречат возвышенному образу рыцаря и вызывают лишь смех. Как известно, над средневековым Персевалем, поведение которого не соответствует куртуазному кодексу, также смеются другие рыцари. Проведённое сопоставление показывает, что протагонист романа «Великого Гэтсби» не может в полной степени измениться, т.к. влияние его воспитания оказывается слишком глубоким. Ему не удаётся превратиться полностью в того, кем ему так хочется стать. Следовательно, Фицджеральд в своём сочинении в определённой степени отражает разрушение оригинального мифа об *Американском Адаме* начала XX века.

Внешне Дейзи ассоциируется с белым цветом и воплощает невинность: She dressed in white [5, p. 48]; Daisy's white face [5, p. 71]; Daisy and Jordan <<...>> like silver idols, weighing down their own white dresses [5, p. 73]. Однако её поступки – это маска. Она избирают роль красивой дурочки, которой советует следовать и своей дочери: «...that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool» [5, p. 13]. Избалованная с детства,

принимающая комфорт и богатство как само собой разумеющиеся атрибуты своего существования, Дейзи не умеет отвечать за свои действия и поступки. Том и Дейзи женятся только потому, что он способен решить все её проблемы и удовлетворить материальные запросы: «She wanted her life shaped now, immediately — and the decision must be made by some force — of love, of money, of unquestionable practicality — that was close at hand» [5, p. 96]. Беззаботность, отсутствие сложностей и возможность получать различные удовольствия от жизни – идеал её бытия, который Гэтсби присваивает.

Неудивительно, что значимой характеристикой образа Дейзи является её голос. Древняя мифология рассматривает голос в рамках оппозиции *мёртвое versus живое*. В греческой традиции примерами этого могут быть, с одной стороны, Орфей, легендарный певец и исполнитель на лире, а с другой – сирены, несущие с помощью своих голосов смерть или жизнь. В этих мифах голос почитается как божественное и сакральное проявление, иными словами, это озвученная воля богов. На исходе XIX и в начале XX века, по мнению киноведа и антрополога О.Л. Булгаковой, голос определяется как «эффект, который можно изменить как костюм при помощи техники и тренировки» [25, с. 7]. Как отмечает исследователь, в США «голос, отделенный от представлений об онтологии и внутренней сущности, был понят как перформативная, а значит изменчивая, ситуативная замена идентичности, и в этом смысле – как освобождающая сила» [25, с. 7]. В романе Ф.С. Фицджеральда обе эти тенденции соединились в достаточно прочном амбивалентном ключе.

Магический инструмент – голос Дейзи – привлекает других людей и заставляет следовать аристократическому беззаботному жизненному стилю: «It was the kind of voice that the ear follows up and down as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again. <<...>> there was an excitement in her voice <<...>> a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour» [5, p. 8]. Голос девушки обволакивает людей, которые ей

симпатизируют. Он заманивает и очаровывает, и в этом смысле героиня похожа на сирену: «When the melody rose, her voice broke up sweetly, following it, in a way contralto voices have, and each change tipped out a little of her warm human magic upon the air» [5, p. 69]. Другого описания Дейзи в романе нет. Согласно модернистской технике создания нарратива, читатель должен самостоятельно заполнить эту лауну. Таким образом, её голос воспринимается как синонимическое воплощение личности героини.

Для Гэтсби Дейзи – это притягательный звук, возможно, даже не соотносящийся напрямую с сущностью самой девушки. Он скорее наполнен перезвоном монет, шелестом банкнот: «Her voice is full of money <<...>> It was full of money — that was the **inexhaustible** charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals' song of it.... High in a **white** palace the king's daughter, the **golden** girl....» (выделено нами – О.Н.) [5, p. 76]. Такая характеристика голоса отсылает читателя к тому, что Гэтсби находит привлекательным в Дейзи в качестве Святого Грааля – высокий социальный статус девушки, её маска принцессы, дочери короля из волшебного замка, что выражается через важные для палитры романа эпитеты «белый» и «золотой».

Тепло, исходящее от голоса Дейзи, описано как лихорадочное, неустойчивое, но при этом её «песня» бессмертна: «I think that voice held him most with its fluctuating, feverish warmth because it couldn't be over-dreamed—that voice was a deathless song» [5, p. 62]. Голос девушки воспринимается Джемом как нечто вневременное и божественное. Символизируя беззаботную вечную жизнь и рай, смысл того, что она произносит своим голосом, часто абсурден и бессмысленен, а звучат её слова неискренно: «She's got an indiscreet voice» [5, p. 76]. Отсюда происходит амбивалентность восприятия данного персонажа читателями, что изображает «истинный» идеализированный и «ложный» реальный Святой Грааль.

Отметим, что девичью фамилию Дейзи – Фэй (англ. Fay) представляется возможным соотнести с именем феи Морганы (англ. Morgan le Fay) из цикла легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Во

многих из них волшебница выступает в роли противника рыцарей. Она – их антагонист, своеобразная «средневековая сирена», косвенно являющаяся причиной смерти короля Артура. Однако в ранних версиях сказаний эта волшебница не была злодеем. Так, например, в кельтской мифологии целительство было её главным даром. В романе Ф.С. Фицджеральда именно Дейзи могла бы «вылечить» Гэтсби. Но она только манипулирует главным героем (как это не раз делала сама Моргана с разными рыцарями), для того, чтобы увлечь его и потешить своё самолюбие. Отношения с Джемом Гэтсби – новое необычное развлечение для Дейзи и одновременно месть своему мужу за его неверность. Осуществляя свои манипуляции, женщина до конца не осознает, насколько сильна мечта Гэтсби и насколько глубока его иллюзия. Ради её воплощения он готов растратить большую часть своих ресурсов, молодость и силу.

Характерным для США начала XX века становится движение флэпперов (анг. flappers) – эмансипированных молодых девушек, которые ведут себя подчеркнуто свободно, задавая новые стандарты поведения, стиля и красоты. Дейзи и Джордан (Jordan Baker) – представители этой группы женщин в романе. В прошлое уходит строгая пуританская мораль, представительницы прекрасного пола постепенно начинают получать больше прав и свобод в обществе. Они отказываются выполнять типичные для своего пола роли, им претит заниматься лишь домашним хозяйством. Соответственно, происходит отрицание утверждённого традицией идеала женщины в качестве только матери и кормилицы: «...rejecting the established ideal of woman's nurturing, maternal "nature"» [116, p. 146]. Доказательством этого в романе является тот факт, что Дейзи совершенно не занимается воспитанием своего ребёнка, отдав девочку на попечение няни. Она не выполняет свою функцию матери. Не интересуют её и какие-либо иные домашние дела.

В образе Джордан на изменение ролей мужчины и женщины в обществе указывает профессия последней. Она спортсменка, т.е. занимается

изначально мужским делом. Скромность, благочестие и смирение сменяются отказом от общепринятых норм поведения: «...young woman of 1920 flirting, kissing, viewing life lightly, saying damn without a blush, playing along the danger line in an immature way – a sort of mental baby vamp» [75, p. 244–245]. Ф.С. Фицджеральд подчёркивает, что в современном мире женщины, получив свободу, часто предают свою женскую сущность. Результатом искажения типичных для обоих полов ролей в обществе может быть некое глубинное разрушение на цивилизационном уровне, что направляет «магию Грааля» в отрицательное русло.

Надежды Гэтсби, грёзы о будущем, желание получить Святой Грааль соотносятся в романе с образом огонька, зелёного света, который отмечает место, где живёт Дейзи по другую сторону залива, к которому Джей тянет дрожащую руку в темноте: «Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter — tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther...» [5, p. 115]. В романе зелёный цвет приобретает определённую символику, связанную с разрушением в современном мире изначальной концепции *американской мечты*. Исконный смысл этого феномена аллюзивно обращён к обширным зелёным просторам, нетронутой земле, на которую вступили первые колонисты в Новом Свете: «...a fresh, green breast of the new world» [5, p. 115].

Однако эта семантика зелёного цвета, переходя на описание иных предметов, искажается и получает уже негативную коннотацию. Таково, например, болезненно-зелёное лицо механика Джорджа Уилсона (George Wilson), а также зелёные долларовые купюры, желание обладать которыми приводит многих людей к краху. Сочетание жёлтого (золотого) цвета краски и зелёных сидений присутствует в дизайне машины Гэтсби, которой он гордится и с помощью которой он хотел бы обозначить своё богатство. Ведь он добился всего сам: «Sitting down behind many layers of glass in a sort of green leather conservatory we started to town» [5, p. 41]. Отечественный учёный

Н.С. Бочкарева отмечает, что «жёлтый в европейской традиции, с одной стороны, ассоциируется с солнцем, с другой стороны, символизирует безумие, деньги, обман» [27, с. 146]. Сравнение салона автомобиля с теплицей снова отсылает читателей к Дейзи – хрупкому цветку (англ. daisy – маргаритка), для которого машина и была куплена. Соответственно, всё произведение пропитано ностальгией по ушедшему и утерянному: от желания Гэтсби вернуть прошлое с Дейзи до изначального стремления американцев выстроить новый справедливый мир. В результате желание героев стать богатыми затмевает, по мнению писателя, все ценности прошлого для людей его поколения.

Самое яркое и радостное воспоминание в жизни протагониста – довоенное лето, проведённое совместно с Дейзи в Луисвилле. Однако, оказалось, что и он сам, и мир вокруг него так изменились, что уже невозможно восстановить прошлое и частицу прежнего себя заново: «He stretched out his hand desperately as if to snatch only a wisp of air, to save a fragment of the spot that she had made lovely for him. But it was all going by too fast now for his blurred eyes and he knew that he had lost that part of it, the freshest and the best, forever» [5, p. 97]. Главный герой не совсем осознанно сожалеет о потерянной им невинности и деградации своей личности. Гэтсби стремится достичь невозможного и повторить своё прошлое: «‘Can’t repeat the past?’ he cried incredulously. ‘Why of course you can!’» [5, p. 70]. Как настоящий мифологический герой, Джей Гэтсби верит в обладание сверхчеловеческими возможностями. Его наставники, миллионер и гангстер, показывают ему силу денег и личных связей, с помощью которых можно решить любую проблему (например, организовать «договорной матч» по бейсболу в 1919 году). Гэтсби хочет повернуть время вспять и подчинить себе природу, что в реальности невозможно. Желание героя подчинить себе и любимую женщину, и естественный ход развития вещей выливается в своеобразное насилие над природой и ведёт также к распаду его личности. В этом явно можно усмотреть референцию к кельтским мифам о Святом

Граале, в частности, таковым является объяснение появления бесплодной земли и причины упадка в королевстве Короля-Рыбака.

Неслучайно автор в своём повествовании проводит сравнение сломанных каминных часов с образом протагониста Гэтсби: «...a defunct mantelpiece clock...» [5, p. 55], которые остановились в определённый момент и больше не работают. Мифологические персонажи, попадая в потусторонний мир, часто разрывают связь с реальным временем. Джей также существует вне времени и пространства. Он проживает свою жизнь внутри своего иллюзорного прошлого. Как рыцарь, попавший в волшебное пространство замка (в романе в ретроспективе это дом Дейзи), он всё ещё находится в нём. Новая встреча с девушкой через пять лет оказалась губительной для мечты героя: «He had been full of the idea so long, dreamed it right through to the end, waited with his teeth set, so to speak, at an inconceivable pitch of intensity. Now, in the reaction, he was running down like an overwound clock» [5, p. 59]. Изменившаяся за эти годы, хотя и в защитном панцире из денег, она – совершенно земная, зависимая от внешнего мира и далёкая от девушки его мечты. Так, траектория движения к Граалю (читай к Дейзи) ведёт Гэтсби не вверх, а вниз, в обратную от желаемого сторону. Иллюзия отдаляет людей от их истинной личности и других людей, накладывает на них определённую идеализированную систему ценностей, с помощью которой происходит оценка всего вокруг. Протагонист не может видеть то, чем живут окружающие его персонажи, не замечает их страдания и желания, а значит, он не может проявить эмпатию и сострадать им.

Такое направление развития, воплощённое в новоамериканском рыцаре Гэтсби, напоминает, с точки зрения Ф.С. Фицджеральда, Америку в начале XX века: «He had come a long way to this blue lawn and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night. <<...>> So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past» [5, p. 115]. Страна,

по мнению автора, находится во власти ночи, территория республики покрыта тьмой. Более того, традиционное для американцев движение с востока на запад в связи с освоением фронта вдруг начинает разворачиваться в прямо противоположную сторону: люди едут на восток для того, чтобы заработать деньги. Тем самым, они как бы возвращаются в прошлое. Смещение вектора движения отражается в изучаемой нами мифологеме. Изначальный смысл святыни трансформируется в прямо противоположный, а потому появляется «ложный» Святой Грааль.

Ф.С. Фицджеральд как писатель-модернист заметил, что после разрушения универсальной божественной правды для многих людей начала XX века, возникла необходимость найти смысл их собственной жизни, объяснить реальность вокруг. Наиболее простым способом для этого оказывается обращение к материальным предметам, которые в противоположность, например, христианскому Богу, можно потрогать руками и проверить опытным способом. Подтверждение этому можно найти в романе, причём автор показывает путь не вверх, в область духовного, а, напротив, вниз, движение идёт к земле. Однако для того, чтобы стать неким средоточием смысла, предметы проходят трансформацию, превращаясь из объекта реальности в идеальный символ. Мифологема «Святой Грааль» становится мифотворческим смыслообразующим началом, соединением в ней двух оригинальных элементов – источника жизни и недостижимого идеала. Американцы в романе «Великий Гэтсби» живут и дышат своими субъективными интерпретациями мира, мечтами: «A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about...» [5, p. 103]. Как следует из приведённой выше цитаты, все люди подобно приведениям плывут по течению жизни в той реальности, которую они создали в себе и для себя потому, что порождённые ими мифы придают их жизни смысл. Именно такой путь проходит главный герой романа. Джей движется от божественного к реальному, от реального к иллюзии.

Таким образом, Том, Ник, Джордж, Гэтсби, по сути, – это рыцари, которые находятся в поисках Святого Грааля. Гэтсби направляет свою творческую энергию на Дейзи, превращая её в символ и цель своего существования. Для механика Дж. Уилсона женщиной, которую он боготворит и ради которой хочет купить автомобиль, является его жена. Она представляет его Святой Грааль. Иначе говоря, цель его жизни – жена Мёртл (Myrtle) и достижение заветной мечты. Другой символ мифологемы – синяя машина мужа Дейзи Тома Бьюкенена, автомобиль, который Джордж очень хотел бы приобрести. Полагаем, что цвет вожденной машины неслучаен. Известно, что синий цвет, цвет неба и моря, традиционно обозначает надежду и постоянство, невинность и истину, а также может служить неким идеалом [143, р. 31]. В христианстве данный цвет часто ассоциируется с Богородицей Девой Марией [143, р. 31]. Однако этот предмет – воплощение надежд Джорджа – не может принести ему ни богатства, ни любви собственной супруги. Для людей начала прошлого века машина, безусловно, символ движения вперёд. Так, для вышеназванного персонажа – это стремление к свободе, его путь по «дороге жизни».

В Америке 20-х годов XX века автомобиль часто выступает в роли яркого символа страны, всегда находящейся в пути: «In a nation of transients, had the car replaced the covered wagon to enable a restless people to stay on the move?» [91, р. 91]. Том, не задумываясь, обещает Уилсону продать машину, хотя эта потенциальная сделка – лишь предлог для него, чтобы приехать к своей любовнице, жене автомеханика. Упорное желание следовать своей мечте может привести к недопониманию и даже столкновению субъективных интерпретаций реальности разными людьми. Особенно это опасно, если относиться к другим людям невнимательно и легкомысленно. Подобное поведение может привести к трагедии, что и происходит в заключительном эпизоде романа. Получается, что автор утверждает: в Америке нельзя исполнить свою мечту без разрушений. При этом часто происходит крах не

только своей, но и чужой жизни. Подобный вывод полностью нивелирует миф об *американской мечте*.

Весьма важное место в романе занимает фигура рассказчика Ника Кэррауэя (Nick Carraway). Его и Гэтсби связывает тот факт, что они оба прошли войну и в послевоенные годы начинают заново искать своё место в жизни. Для этого оба персонажа приезжают на восточные территории США подобно рыцарям в поисках Святого Грааля. Изначально Ник так же, как и Джей, живёт в нереальном мире и питается своими собственными иллюзиями. Он считает честность основным своим положительным качеством, которое не так часто встречается у людей: «Every one suspects himself of at least one of the cardinal virtues, and this is mine: I am one of the few honest people that I have ever known» [5, p. 39]. Именно так воспринимает его и Джордан Бейкер, что привлекает её. Когда Ник заводит интрижку с девушкой, она думает, что он отличается от многих представителей их круга. По её мнению, окружающим её молодым людям не свойственны понятия чести и ответственности, они способны только на лёгкий флирт с противоположным полом. Но Ник не уникален. Он вступает в отношения с Джордан лишь для развлечения. Его действия показывают, что он весьма легкомысленно воспринимает чувства других людей.

Критики и литературоведы предлагают разные интерпретации концовки анализируемого произведения Ф.С. Фицджеральда. По мнению одной из них (R. Ornstein, G.J. Scrimgeour), получается, что Ник возвращается к себе на родину, сбегая из неопределённого настоящего в безопасное прошлое. Он снова совершает движение с востока страны на запад. Однако исследователь Дж. Стейнбринк (J. Steinbrink) отмечает, что в отличие от Гэтсби, который сначала полностью отказывается от своего прошлого, а потом всю жизнь ищет его, Ник принимает тот факт, что обстоятельства зависят от конкретного места и времени: «Unlike Gatsby, Nick accepts the circumstance of being rooted in space and time» [120, p. 167]. Он предпочитает вернуться на первоначальное направление собственной истории и перестать

игнорировать её: «...reenter the flow of his personal history rather than resist it» [120, p. 167]. Подтверждением этому может служить тот факт, что в начале романа Ник неодобрительно высказывается о своей родине. В тот период жизни он воспринимает свой город как ободраный край вселенной: «...the ragged edge of the universe» [5, p. 4]. В конце же произведения рассказчик, вспоминая свою юность, называет свою родину «*мой* средний запад»: «That's my Middle West» [5, p. 112]. С нашей точки зрения, у Ника Кэррауея есть возможность получить Святой Грааль для себя в будущем. Однако вряд ли, с точки зрения Ф.С. Фицджеральда, можно ожидать обновления для всего американского общества, в котором теряются межличностные связи, а прошлое предаётся забвению.

Наблюдая за Гэтсби и его окружением, Ник смог увидеть не только поступки других людей, но и свои собственные прегрешения. Том и Дейзи знают, что их мир наполнен ложью. Тем не менее они мирятся с этим положением дел и осознанно носят маски. После смерти Гэтсби главное для них – продолжать жить в безопасности и благополучии. Чужие жизни им безразличны. Поняв это, Ник смог увидеть мир и самого себя в другом свете: «After Gatsby's death the East was haunted for me like that, distorted beyond my eyes' power of correction» [5, p. 112]. Нику довелось почувствовать различие между иллюзией богачей и мечтой Гэтсби. Он больше не воспринимает себя в качестве носителя высшей добродетели: «I'm thirty, I said. I'm five years too old to lie to myself and call it honor» [5, p. 113]. Нереальная конструкция, выстроенная главным героем романа, несёт в себе черты, как древнего мифа о Святом Граале, так и элементы национальной американской мифологии, наивность и чистоту подростковой мечты Гэтсби о величии и славе.

Протагонист искренне верил в эту мечту и не заметил, как она оказалась полностью изменённой, искажённой и недостижимой. Джею нужно, чтобы Дейзи воплотила его мечту в реальность и чтобы она стёрла из памяти пять лет отношений с Томом. Таким способом, с точки зрения Гэтсби, можно было бы повернуть время вспять. Однако молодая женщина не готова

пойти на это. Она боится потерять свою репутацию в обществе, в котором вращается. Пожертвовав своей жизнью и принципами для того, чтобы соответствовать требованиям Дейзи, Гэтсби не получает подобную жертву в ответ. Прошлое нельзя вернуть. Его Святой Грааль оказывается «ложным». Анализируя текст романа, можно найти общие черты у Гэтсби с Королём-Рыбаком, увечным правителем из средневековых легенд, но существенное отличие между ними заключается в том, что у Джея полностью трансформирована его мечта. Система идеалов и ценностей американцев начала XX века коренным образом изменилась. Ник, который также находится в поисках своего Святого Грааля, сочувствует главному герою: «They're a rotten crowd, I shouted across the lawn. You're worth the whole damn bunch put together» [5, p. 98]. Рассказчик осознаёт то, что в новое время каждый живёт своей мечтой, находится внутри собственной субъективной реальности. Но ему тоже хочется вернуть утраченную невинную простоту веры в божественное, возратить идеалы прошлого.

Таким образом, в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» на примере мифологемы «Святой Грааль» можно увидеть, что в модернистских текстах изначальные смыслы переворачиваются и трансформируются в свою противоположность. При этом Святой Грааль становится не источником жизни, а основой мифа о жизни, что ведёт к разрушению привычных концепций и смерти.

2.2. Святой Грааль как передача традиций в романе Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей»

С детства известный американский романист XX века Джон Стейнбек (John Steinbeck) проявлял интерес к легендам о короле Артуре и рыцарям Круглого стола. Уже ранние произведения модернистского толка анализируемого автора отсылают к ним. В энциклопедии о писателях Артурианы (Arthurian Writers: A Biographical Encyclopedia, 2008) отмечается, что первый исторический роман Дж. Стейнбека «Золотая чаша» (Cup of Gold, 1929) явно показывает интерес автора к артуровским легендам о Святом Граале: «...a historical novel that loosely reflects the author's interest in the Arthurian grail legends» [101, p. 265]. Роман «Квартал Тортилья-Флэт» (Tortilla Flat, 1939) Дж. Стейнбека также открыто имитирует легенды Артурианы: «patently imitates Arthurian legends» [101, p. 266]. Можно говорить об осознанном использовании средневекового материала писателем при создании своих работ.

В данном контексте уникальным трудом, оставшимся неоконченным, является его произведение «Деяния короля Артура и его благородных рыцарей» (The Acts of King Arthur and his Noble Knights, 1976). Средневековый роман «Смерть Артура» английского автора Т. Мэлори произвёл неизгладимое впечатление на Дж. Стейнбека, когда он был ещё ребёнком, что отразилось на его мировосприятии и, конечно, нашло отражение в его сочинениях. В 1934 году учёными была обнаружена самая ранняя «Винчестерская рукопись» (Winchester Manuscript) рыцарского романа Т. Мэлори «Смерть Артура», которая во многих отношениях отлична от популярного издания У. Кэкстона. Изучение новой рукописи всем известного романа породило множество дискуссий и гипотез вокруг этого текста: обсуждали проблему его целостности, его авторства и изначальный замысел [111, p. 15]. Дж. Стейнбек захотел адаптировать обе версии романа так, чтобы средневековое сочинение о короле Артуре и его рыцарях стало понятным современным ему американским читателям, в особенности детям.

Для создания подобной адаптации писатель специально приехал в Великобританию и провёл там, обосновавшись в графстве Сомерсет, достаточно долгий период времени, изучая книги о средневековых легендах, места, связанные с Артурианой, и указанную выше рукопись, что видно из его переписки с издателями [12, р. 296-364]. Центральным персонажем в «Деяниях короля Артура и его благородных рыцарей» является первый рыцарь Камелота Ланселот. Однако, осознав невозможность закончить задуманный им труд, Дж. Стейнбек бросает начатый проект.

Примерно в этот же период времени (1958-1959) он начинает работу над анализируемым в данном параграфе последним своим романом. В вышеупомянутых письмах издателям автор приводит своё видение анализируемой в диссертации мифологемы. С его точки зрения, Святой Грааль – это бесконечная или неизменно обновляющаяся жизнь: «And whether the Grail was the cup from Golgotha or the Gaelic cauldron later used by Shakespeare doesn't in the least matter since the principle of both was everlasting or rather ever-renewed life» [12, р. 300]. Такая трактовка соотносится с метафоричным универсальным пониманием анализируемой мифологемы.

«Зима тревоги нашей» рассказывает о наследнике когда-то видной семьи китобойцев из Новой Англии Итане Аллене Хоули (Ethan Allen Hawley). Престиж и благосостояние семьи потеряны навсегда. Главный герой романа представляет собой поколение самого писателя. Известно, что он учился языкам и гуманитарным наукам в Гарварде и принимал участие во Второй мировой войне. Время действия романа приходится на послевоенный период, когда Итан вынужден трудиться в качестве наёмного работника в бакалейной лавке, которой раньше владела его семья. Он пытается одновременно и найти своё место в жизни, и передать своим детям Эллен (Ellen) и Аллену (Allen) моральные ценности своих предков, в частности, взгляды тёти Деборы (Aunt Deborah) на честность и принципиальность.

Однако постепенно для Итана становится очевидным, что для подростков более значимым оказывается обладание материальными

предметами. Им хочется иметь новомодный телевизор и шикарный автомобиль, они мечтают ездить вместе с другими детьми в престижный лагерь, что позволит им приобрести уважение со стороны своих сверстников. Жена протагониста Мэри (Mary) убеждена, что ему, прежде всего, необходимо заработать капитал, чтобы вернуть своей семье былое величие. Другие члены общества в его родном городке Нью Бейтаун (New Baytown) разделяют её точку зрения. Средства достижения этой цели их не интересуют. Итану необходимы деньги, и первоначально он следует нравственным принципам своих предков и отвергает взятку, которую ему предлагают на работе. Но затем, в том числе и под давлением близких, он замышляет ограбление банка. В последний момент, однако, из-за стечения обстоятельств этот план срывается.

После совершения поступков против своего босса Альфио Марулло (Alfio Marullo) и лучшего друга детства Дэни Тейлора (Danny Taylor) Итан переживает гамму противоречивых эмоций, однако, в конце концов, его начинает мучать совесть. Последней каплей на пути к осознанию своих ошибок для него становится момент, когда он узнаёт, что, участвуя в конкурсе на тему «Я люблю Америку», его сын написал лучшее эссе, но был уличён в плагиате. Аллен выдал за свои мысли высказывания Генри Клея (Henry Clay), Даниеля Уэбстера (Daniel Webster), Томаса Джефферсона (Thomas Jefferson) и других интерпретаторов мифа об Америке, которых он использовал в своих работах. Итан тяжело переживает этот поступок сына. Ведь, по сути то, что подросток сделал, можно приравнять к воровству. Любая кража – это бесчестный поступок. Осознание того факта, что его сын способен на подобное, а также то, что для Аллена святыне слова из исторического наследия публицистов на рубеже XVIII-XIX веков всего лишь набор слов, которые легко можно присвоить себе, глубоко ранит Итана. Он осознаёт и собственное бесчестие, и глубину своего морального падения. Всё это приводит главного героя к попытке суицида, но ему не даёт умереть

семейный талисман, который незаметно кладёт Эллиен в карман его одежды, будто предчувствуя, что данный артефакт сможет защитить отца от беды.

Текст анализируемого художественного произведения обладает сложной многоаспектной структурой. Дж. Стейнбек размывает чёткие очертания, смешивает древнее и современное, реалистическое и метафорическое, сближает науку и интуицию, комбинирует стили и формы: «But the blurring of delineations and the blending of expectations would be an earmark of Steinbeck writing in every way. His very postmodern mixing of the ancient with the contemporary, the blending of realism and the metaphorical, the marrying of science and intuition, the combining of styles and forms – all make him an innovator hard to judge by Modern criteria» [88, p. 62]. Однако в этих характеристиках виден эксперимент и отход от своего «типичного стиля», который принёс ему популярность. Неудивительно, что изначально многие критики, настроенные на реалистические формы и остросоциальную проблематику его произведений, оценивали этот роман достаточно негативно.

В анализируемом сочинении можно усмотреть сложное переплетение взаимосвязанных интертекстов. В первую очередь, это христианский миф об Иисусе, но и шекспировские пьесы и, конечно, легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Из этих элементов складывается одновременно и гротескная пародия на те тексты, к которым отсылает писатель, и ощущение чего-то совершенно уникального. При рассмотрении символически-культурного кода средневековых легенд можно отметить аллюзии к образам и сюжетам о Ланселоте, короле Артуре, о поиске рыцарями Святого Грааля, Гвиневре и Моргане. Все эти элементы трансформируются, осовремениваются и накладываются друг на друга, вступая в сложные взаимоотношения.

По мнению американского исследователя Б.А. Хивилин, Дж. Стейнбек создаёт несколько искажённое и даже гротескное воплощение первого рыцаря Камелота Ланселота, одного из самых известных рыцарей Круглого

стола: «...a marred and grotesque embodiment of Lancelot» [94, p. 50]. В переписке с издателями сочинения о «Деяниях короля Артура и рыцарей Круглого стола» писатель отмечает, что любит Ланселота. Несмотря на то, что рыцарь поддаётся искушению, он остаётся благородным: «That's why I love Lancelot I guess. He is tested, he fails the test and still remains noble» [12, p. 350]. В свою очередь, Итан Аллен Хоули наделён определёнными чертами рыцаря и долгое время следует нравственному кодексу поведения.

Семья Итана восходит к американской аристократии, принадлежит к закрытой от других слоёв общества социальной группе: «I know them because Hawleys and Bakers were alike in blood, place of origin, experience, and past fortune. This makes for a kind of nucleus walled and moated against outsiders» [13, p. 104]. Избранными их делает и принадлежность к тайному обществу масонов: «It's in the family. We been Masons since before George Washington was Grand Master» [13, p. 132]. Однако семья Хоули, по сути, обедневшие «дворяне». Они вскоре могут перестать быть членами этого исторически сложившегося элитарного клуба, своеобразного «рыцарского ордена»: «I am still acceptable as a Hawley to Bakers for perhaps my lifetime because they feel related to me. But I am a poor relation. Gentry without money gradually cease to be gentry. <<...>> We have become ranchers without land, commanders without troops, horsemen on foot. We can't survive» [13, p. 104]. Подобно рыцарям из легенд, Итан отправился в свой крестовый поход – на Вторую мировую войну. Его жена готова посвятить жизнь своему воину: «I was going to be killed and she was prepared to devote her life to my heroic memory <<...>> she devoted her life to her warrior» [13, p. 39]. Возвеличенный таким образом военный конфликт первой половины XX века становится одним из важных катализаторов изменений, происходящих в Итане. Благодаря ему герой оправдывает свои действия.

Протагонист не скрывает от себя, что в его поступках мало благородства. Но он считает, что это временные меры. Они необходимы для обеспечения «великого будущего» семьи Хоули. Такое определение цели и

причин совершаемых деяний звучит возвышено и героически: «Temporarily I traded a habit of conduct and attitude for comfort and dignity and a cushion of security. It would be too easy to agree that I did it for my family because I knew that in their comfort and security I would find my dignity. But my objective was limited and, once achieved, I could take back my habit of conduct. I knew I could. War did not make a killer of me, although for a time I killed men» [13, p. 200]. Следуя подобной логике довольно легко вернуть себе чувство собственного достоинства, не взирая на все свои поступки. На какое-то время легко убедить себя, что можно и даже нужно отказаться от нравственных принципов поведения.

Итан воспринимает собственные действия и поступки отдельно от своей личности. В рамках новой системы взглядов «либо ты, либо тебя» он полагает, что совершаемое им вполне естественно: «I knew from combat that casualties are the victims of a process, not of anger nor of hate or cruelty. And I believe that in the moment of acceptance, between winner and loser, between killer and killed, there is love» [Steinbeck 2000: 200]. Пытаясь оправдать собственную беспринципность и аморальность, Итан переносит пережитое на свою обыденную жизнь. Во время войны люди уничтожают друг друга не потому, что лично ненавидят кого-то конкретно. Убийства происходят по независящим от них обстоятельствам в попытке выжить. Эту стратегию выживания главный герой применяет к себе, пытаясь стать успешным в обществе потребления. Иными словами, с его точки зрения, необходимо возродить в себе некоторые животные инстинкты и отказаться от цивилизованного, построенного на морали и нравственности пути развития.

В свои юные годы Итан гордился тем, что он достойный представитель человечества. Он полагал естественным для себя быть работником бакалейной лавки, ответственным за свою семью, не имея в сущности надежды на богатое будущее: «It's as though events and experiences nudged and jostled me in a direction contrary to my normal one or the one I had come to think was normal — the direction of the grocery clerk, the failure, the man without real

hope or drive, barred in by responsibilities for filling the bellies and clothing the bodies of his family, caged by habits and attitudes I thought of as being moral, even virtuous» [13, p. 87]. Это была типичная жизнь обычного американца, достойно воспринимающего трудности, возникшие в его жизни. Это была жизнь честного человека, неспособного предать, солгать, привести кого-либо к гибели. Новые жизненные принципы диктуют новые правила поведения. От рук Итана погибает его друг детства Дэни Тейлор, страдающий от алкоголизма. В результате неудавшейся военной карьеры друг становится алкоголиком. Итан пользуется этой слабостью друга и спаивает Дэни.

Главный герой чувствует вину, что не смог спасти друга от его недуга: «Maybe my guilt comes because I am my brother's keeper and I have not saved him» [13, p. 41]. Единственное, что удерживает личность Дэни от полного разрушения, от смерти и определяет его идентичность – его дом: «“Danny, you could sell it and get a new start.” “I won't sell it. The county takes a little bit of it for taxes every year. The big meadow is still mine.” “Why won't you sell it?” “Because it's me. It's Daniel Taylor. Long as I have it no Christy sons of bitches can tell me what to do and no bastards can lock me up for my own good. Do you get it?”» [13, p. 47]. Дэни не желает его продавать и начинать жизнь заново. Дом – не просто строение, которым он обладает. Он получил его в качестве наследства от своих предков, это своеобразный символ его семьи. Итан же с помощью манипуляций забирает имущество, в которое Дэни вложил свою душу, тем самым разрушая семью Тейлоров. Главный герой оправдывает свой поступок тем, что он якобы отдаёт деньги Дэни в качестве попытки вылечить его. На самом же деле Итан просто хочет извлечь выгоду из чужой беды. Ему нужна земля, на которой стоит дом его друга.

Иронично то, что полуопустившийся алкоголик, размахивая бутылкой как рыцарским мечом, заявляет, что он растерял присущее ему благородство. Однако он не похоронил свою истинную сущность в вине. Остатки совести и моральных принципов теплятся в Дэни, и он завещает Итану собственный дом, приняв предложенные якобы на лечение деньги. На это и рассчитывал

главный герой, хорошо зная характер своего друга: «Everything he had said was true, except one thing on which I placed my bet. He hadn't changed that much. Somewhere in the wreckage was Danny Taylor. I didn't believe he could amputate Danny» [13, p. 121]. Казалось бы, оба друга проявляют заботу друг о друге, но, в сущности, для каждого из них важны лишь их собственные, отнюдь не благородные интересы. Эти «рыцари от противного» разрушают себя. Дэни губит свою жизнь неумеренной страстью к алкоголю, а Итан – желанием любыми путями разбогатеть. Как отметил мистер Бейкер, Дэни способствовал разложению главного героя: «Maybe he hated you. Maybe his trick was the disintegration of a man» [13, p. 258]. Таким образом, оба они предают один из самых важных идеалов рыцарства – символ дружбы и братства Круглого стола. Неслучайно Дж. Стейнбек вводит в нарратив романа описание горящей свечи, которая стоит рядом с кроватью Дэни: «I sat for a while, watching the candle gutter down into the grease of the saucer. <<...>> After a lonely while I blew out the candle and walked home by way of High Street» [13, p.]. Итан задул догорающую свечу и тем самым как бы подтолкнул душу Дэни Тейлора к темноте, а человека к смерти. Ужас предательства преследует протагониста до конца романа.

В сочинении прослеживается оппозиция *свет versus тьма*. Она, например, проявляется в эпизодах, где показаны взаимоотношения Итана с его работодателем. Последний, переехав в США, научился жестоким законам ведения бизнеса и столкнулся с нередкими случаями обмана. Однако Итан, работая в лавке, не воровал и не обманывал его, что обескуражило итальянца. Оставляя своему, как он считал, честному преемнику магазин, Марулло как бы вносит определённый взнос в доброе дело, чтобы свет не потух: «You're his down payment, kind of, so the light won't go out» [13, p. 226]. Идеалы Итана, заложенные в него с детства, возрождают веру в благородство и американские ценности у босса. Сам же герой только к концу романа осознает жертву, принесённую бывшим хозяином. Она не пропадает. Напротив, она привносит благородство и свет в его облик: «I saw him again

raise his head out of the welter of fat neck and aching shoulders, I saw the noble head, the hot eyes — and the light» [13, p. 229]. Таким образом, мифологема «Святой Грааль» реализуется как на образном, так и на смысловом уровнях. Изображение света становится её важным символом. Свет ассоциативно связан с душой человека, но он может погаснуть, если нарушены определённые моральные принципы. В этом случае душа, благие намерения, доброта исчезают. Спасти их может только акт самопожертвования. Тьма, следовательно, в противовес свету – это страдания, болезнь, смерть для души.

Подобно Королю-Рыбаку из средневековых легенд, который хотел передать бразды правления своей «бесплодной землёй» рыцарю Грааля, чтобы обновить её, итальянец Марулло передаёт собственные прагматические навыки ведения бизнеса и отношение к клиентам Итану. Последний проявляет сочувствие к Марулло и его физическому недугу, после чего боль прекращается: «On an impulse I called after him, “How does your arm feel?” He turned with a look of astonishment. “It don’t hurt no more”» [13, p. 141]. Этот акт милосердия со стороны Итана также связан с действиями рыцарей Средневековья по отношению к Королю-Рыбаку. В этом эпизоде можно усмотреть уже элементы некоторого разложения личности главного героя. С одной стороны, он импульсивно проявляет интерес к здоровью другого человека, и это акт искреннего сострадания. С другой стороны, маску честного и наивного простака он использует, чтобы добиться своих корыстных целей. Соответственно, Итан сворачивает с пути, который ведёт к Святому Граалю.

Своеобразным местом света в романе выступает чердак с книгами в доме Хоули: «I commissioned my fingers and thought about the attic of the old Hawley house, my house, my attic. It is not a dark and spidery prison for the broken and the abandoned» [13, p. 69]. На чердаке нет ни темноты, ни пыли. Это означает, что он открыт людям и не забыт ими. Это место на самом верху жилища обычно воспринимается как склад важных для людей вещей,

проживающих в доме, ибо они не могут с ними расстаться. Метафорически данную локацию можно воспринимать как место, куда поместили мировое наследие. Итан замечает, что люди, находясь под опекой науки в XIX веке, отрицали всё, что нельзя было измерить или объяснить. Остальные аспекты жизни, по сути, игнорировались и оставались, фигурально говоря, на «чердаке», где ими интересовались только дети, безумцы, дураки или мистики: «I guess we're all, or most of us, the wards of that nineteenth-century science which denied existence to anything it could not measure or explain. <<...>> meanwhile a great part of the world was abandoned to children, insane people, fools, and mystics, who were more interested in what is than in why it is» [13, p. 70-71]. Подобное положение дел типично для произведений постмодернизма, элементы которого частично используются Дж. Стейнбеком в романе. Постмодернизм уже традиционно ведёт полемику с эпохой Просвещения, приносящей «свет» с помощью рациональной мысли и научного знания.

Однако наука не может излечить всех болезней общества и полностью освободить людей от их уязвимости перед силами природы. То, что находится на метафорическом чердаке, предстаёт в романе в качестве предметов и идей ненаучного мира, проявлений интуиции и элементов мифологии. Истинность этих источников знания невозможно доказать с помощью опытов или экспериментов, т.е. их знание не так очевидно и логично. Свет не попадает напрямую на чердак семьи Хоули. Стекло придаёт свету лиловатый оттенок, от чего он кажется зыбким, будто проходит через воду: «It has windows with small panes so old that the light comes through lavender and the outside is wavery—like a world seen through water. The books stored there are not waiting to be thrown out or given to the Seamen's Institute. They sit comfortably on their shelves waiting to be rediscovered» [13, p. 70-71]. Аналогичным образом и книги, являясь хранилищем мудрости поколений, передают знания людям не напрямую, но через свои тексты и их

интерпретацию. А это значит, что содержащаяся в них информация может быть неправильно понята или истолкована.

Хотя чердак – безопасное и относительно светлое место, тем не менее, для того, чтобы разобраться в своих мыслях и как-то восстановиться, Итан выбирает тёмное Место (the Place), пещеру рядом со старой пристанью. Она находится рядом с водой, где Итан совершает некое погружение в бессознательное. Очевидно, что такая локация отсылает нас также к одному из диалогов древнегреческого афинского философа Платона «Государство» (360 г. до н.э.) и его аллегорическому мифу о пещере, в которой узники, заключенные в оковы, могут видеть только тени объектов реальности. Им не дано познать истинную реальность, они воспринимают лишь то, как объекты им представлены в чувственном восприятии – своего рода искажённые тени на стене пещеры. Для Итана таковыми становятся его воспоминания о прошлом или рассказы других людей о том, что когда-то было.

Согласно легендам семейства Хоули, их предки разбогатели, добывая китовое масло для ламп. Такая профессия изначально связывает семью главного героя со светом и его передачей другим людям: «There was a time when a few towns like New Baytown furnished the whale oil that lighted the Western World. Student lamps of Oxford and Cambridge drew fuel from this American outpost» [13, p. 161]. Однако позднее бензин и керосин вытеснили масло китов, а городок Нью Бейтаун перестал быть зажиточным и обеднел: «And then petroleum, rock oil, gushed out in Pennsylvania and cheap kerosene, called coal oil, took the place of whale oil and retired most of the sea hunters. Sickness or despair fell on New Baytown — perhaps an attitude from which it did not recover» [13, p. 161]. В родном городе Итана горожане продолжают вести прежнюю размеренную жизнь и вспоминать о прошлом. Здесь явно прослеживается связь с мотивом «бесплодная земля» средневековых легенд, а свет воспринимается как успех и процветание в отличие от неуспеха, ассоциирующегося с темнотой.

Китобойный и каперский промыслы, а также философия пуританизма занимают важное место в наследии семьи Хоули. Первые поселенцы, китобойцы, каперы и пуритане не считали нужным мириться с любыми ограничениями и не гнушались того, чтобы завладеть чужой собственностью. Итан воспринимает пуритан Нового Света в качестве колонизаторов, которые насаждали своё религиозное и культурное доминирование: «They successfully combined piracy and puritanism, which aren't so unlike when you come right down to it. Both had a strong dislike for opposition and both had a roving eye for other people's property. Where they merged, they produced a hard-bitten, surviving bunch of monkeys» [13, p. 37]. В те далёкие годы пуритане верили в победу над тёмными силами зла и боролись с любым искушением с помощью света веры, но одновременно они отличались определённой жестокостью к «иноверцам» и подавляли всё, что противостояло единственно верному, с их точки зрения, восприятию мира. Эта философия была важна для их собственного выживания. Так, американское наследие при детальном рассмотрении не оказывается монолитом. Скорее оно обладает амбивалентностью, что заставляет Итана сомневаться в его истинности, авторитете и ценности.

Однако предки для главного героя оказываются иногда даже более живыми, чем люди, с которыми он общается, хотя это всего лишь его собственные иллюзии: «Much of my talk is addressed to people who are dead, like my little Plymouth Rock Aunt Deborah or old Cap'n <<...>> Nothing mysterious or mystic about that. It's asking for advice or an excuse from the inner part of you that is formed and certain» [13, p. 53]. Образы умерших членов семьи Хоули аллюзивно соотносятся с теми, что встречаются в пьесе У. Шекспира «Гамлет», где протагонист общается с привидением своего отца. Отец же Итана, потеряв все деньги и имущество, которыми обладала его семья, не перестал быть значимым авторитетом для сына: «My father was a gentle, well-informed, ill-advised, sometimes brilliant fool. Singlehanded he lost the land, money, prestige, and future; in fact he lost nearly everything Allens and

Hawleys had accumulated over several hundred years, lost everything but the names — which was all my father was interested in anyway» [13, p. 37]. Итан чётко помнит те «уроки культурного наследия», которые он получил от своего родителя. Последний внушил сыну мысль о том, что память о своих предках едва ли не самое важное в жизни и убедил его в необходимости помнить семейные предания: «Father used to give me what he called “heritage lessons.” That’s why I know so much about the old boys. Maybe that’s also why I’m a clerk in a Sicilian grocery on a block Hawleys used to own» [13, p. 37]. Отец был поглощён чувством ностальгии и обожествлением тех членов семьи, которые жили до него, что вряд ли можно рассматривать как продуктивную стратегию восприятия прошлого. Часто патриотическая риторика оказывается бесполезной и не соответствующей реальности, что и приводит Итана к чувству разочарования.

Его вера в благородство своих предков, в добропорядочность старых соседей и в местные традиции подтачивается сложностью и неоднозначностью того мира, в котором он живёт. Это, например, проявляется в разговоре с Марулло. Итан, раздражённый тем, что итальянец учит его трюкам, необходимым для успешной торговли, замечает, что его собеседник – иностранец, а потому не может заставить его, коренного американца, действовать по чужим правилам. Ведь семья Итана уже 200 лет живёт в городке Нью Бейтаун: «Hawleys have been living here since the middle seventeen hundreds. You’re a foreigner. You wouldn’t know about that. We’ve been getting along with our neighbors and being decent all that time. If you think you can barge in from Sicily and change that, you’re wrong» [13, p. 21]. На эти слова Марулло резонно отвечает, что его латинское имя имеет гораздо более длинную историю, чем семья Хоули в Америке. Этот эпизод меняет перспективу видения реальности главным героем и даёт ему возможность осознать свою ксенофобию: «He saw the immigrant, guinea, fruit-peddler change under his eyes, saw the dome of forehead, the strong beak nose, deep-set fierce and fearless eyes, saw the head supported on pillared muscles, saw pride so deep and

sure that it could play at humility. It was the shocking discovery that makes a man wonder: If I've missed this, what else have I failed to see?» [13, p. 22]. В глазах Итана иммигрант Марулло превращается в гордого римлянина, что расширяет его ограниченное видение и ведёт к разочарованию в величии своих высокомерных предков-пуритан, верящих в свою избранность.

Одним из великих символов прошлого его семьи для главного героя является старый капитан (old Cap'n), его дедушка. Именно он стал воплощением морского могущества клана Хоули. Дед «муштровал» Итана, чтобы тот знал морские термины, хотя они уже не были нужны семье. Дед также рассказывал внуку о *Старом порте*, который когда-то принадлежал им: «I know the harbor and I know the ships. Grandfather rebuilt it for me with his stick made from a narwhal's horn and he drilled me in the nomenclature, rapping out the terms with his stick against a tide-bared stump of a pile of what was once the Hawley dock, a fierce old man with a white whisker fringe. I loved him so much I ached from it» [13, p. 42]. Итан всё ещё получает удовольствие, когда вспоминает это место. Он также часто мысленно обращается за советом к суровому моряку-капитану, что говорит о сильном влиянии опыта дедушки на психику внука: «Sometime on each visit I reconstruct Old Harbor for my mind's pleasure» [13, p. 46]. Сравнение прошлого семьи Итана с его настоящим положением клерка рождает неудовлетворённость героя внутри него самого. Отметим, однако, что именно старый капитан разрушает для Итана идеалистические представления его отца. Дед, рассказывая внуку о борьбе их предков, указывает на истинную причину морских походов, объясняя внуку, что в центре его конфликта с мистером Бейкером находятся деньги. А эта причина не имеет в себе ничего благородного.

Внутренний конфликт главного действующего лица романа основан на оппозиции *реальное versus идеальное*, однако границы её размыты. Прошлое как нечто идеальное и иллюзорное, а также увлечённость Итана противостоят успешности в прагматичном реальном мире. Однако истории о давно минувших днях – тоже часть реальности. Именно этот факт является

причиной желания Итана вернуть величие в семью Хоули и одновременно мотивом для отказа от ценностей предков в пользу будущего благосостояния и благополучия конкретной семьи их потомков.

Другим представителем предков в романе является тётюшка Итана. Тётя Дебора (Deborah) – внутренний судья, совесть, преследующая главного героя после совершения им преступлений: «My dawdled steps toward home led through a minefield of the truth. The future was sowed with fertile dragon's teeth. It was not unnatural to run for a safe anchorage in the past. But on that course, set square across it was Aunt Deborah, a great wing shot on a covey of lies, her eyes gleaming question marks» [13, p. 231]. По словам Дэни, его друг с детства был ребёнком, который обладал своим внутренним судьёй: «You're the kid with the built-in judge» [13, p. 120]. Подчёркнём, что имя тёти – Дебора – является аллюзивно связанным с единственной женщиной, которая выступала в качестве судьи в Библии, а именно Деборой Израилевой. Она с помощью своих пророчеств отправляла свой народ на битвы и руководила им.

По ходу развития сюжета становится ясно, что именно тётя Дебора вырастила своего племянника в христианской вере и символизировала для него фигуру матери, т.к. Итан никогда не видел свою настоящую мать. Две части книги символически связаны со смертью и воскресением Христа. Главный герой не просто знаком со всеми библейскими историями и выучил наизусть фразы на иврите, которые кажутся ему магическими заклинаниями, он переживает их эмоционально, они трогают его душу. Но в Бога Итан больше не верит. Ощущение потери Господа остро переживается, как самим персонажем, так и многими другими людьми его времени. Действие первой части книги происходит на Страстной неделе. Именно в это время Итан поддаётся искушению нарушить свои моральные принципы ради денег.

Однако, Итана, как и многих других людей, сформировало христианство. Оно стало каркасом его личности и всё ещё живёт в нём. Он воспринимает себя как младенца, который до появления на свет находился в крестообразной коробке, а потому, родившись, также приобретает форму

креста, подобно тому, как только что вылупившиеся цыплята напоминают по форме яйцо: «Let's say that when I was a little baby, and all my bones soft and malleable, I was put in a small Episcopal cruciform box and so took my shape. Then, when I broke out of the box, the way a baby chick escapes an egg, is it strange that I had the shape of a cross? Have you ever noticed that chickens are roughly egg-shaped?» [13, p. 101]. Итан аллегорически объясняет, что тётя ежегодно совершает процесс его распятия на кресте: «My Great-Aunt Deborah. She got me crucified once a year. It still goes on» [13, p. 180]. Главному герою кажется, что с каждым годом он всё лучше понимает суть страдания за свою веру, за идеалы и принципы, что не принимаются большинством населения: «And every year, ever since I was a kid, only it gets worse because — maybe because I know more what it means» [13, p. 27]. Все люди, окружающие Итана, например, его семья и знакомые требуют от него соответствия своему социальному статусу. Это относится также к его предкам. Однако цитируемые из Библии слова «I hear those lonely 'lama sabach thani' words» [13, p. 27] («...для чего Ты Меня оставил?» [Мф. 27:46]) несут в себе упрёк главного героя Создателю, который будто бы покинул его именно в этот трудный момент одиночества и искушения. События второй части книги сосредоточены на одном из самых важных для американцев светских праздников – дне Независимости. На этом фоне герой заново пытается найти собственную идентичность и понять сущность своей страны.

Тётя Дебора привила маленькому Итану любознательность и уважение к слову. У мальчика появился интерес к заключённым в единицах языка тайнам и трактовке символов: «So many words are mine because Aunt Deborah first aroused my curiosity and then forced me to satisfy it by my own effort. <<...>> She cared deeply about words and she hated their misuse as she would hate the clumsy handling of any fine thing» [13, p. 201]. Интерпретация различных текстов, историй и событий прошлого занимает главного героя и во взрослые годы. Неправильная трактовка слов и мифов настораживает и самого автора «Зимы тревоги нашей». Дж. Стейнбек прошёл Вторую

Мировую войну в качестве военного корреспондента. Он также видел неоднократные попытки использовать американскую мифологию для идеологической пропаганды, когда под понятия свободы, демократии и объективности подводятся иные сущности. В таких ситуациях правда становится относительной, а мир начинает напоминать хаос.

Отметим, что с развитием сюжета дедушка и тётя перестают быть яркими и чёткими образами для Итана. Они всё реже возникают в его сознании, и связано это с тем, что он решает отвернуться от своего прошлого и традиционных воззрений. Так, память о прошлом исчезает с течением времени: «One thing troubled me. Aunt Deborah and old Cap'n and my father would not come clear. Their outlines were vague and wavery where they should have been sharp as photographs. Well, perhaps the mind fades in its memories as old tintypes do — the background reaching out to engulf the subjects. I couldn't hold them forever» [13, p. 191]. Итан использует многие библейские цитаты, реферирующие к библейским историям, в те моменты, когда сам собирается нарушать те или иные христианские догматы, подчёркивая диссонанс между тем, что он говорит, и тем, что совершает. Свободное использование текста Библии в речи главного героя крайне не нравится его жене Мэри, считающей эту вольность кощунственной и богохульной.

Следовательно, в романе Дж. Стейнбека персонажи интерпретируют любые мифы, а также и компоненты мифологемы «Святой Грааль» двумя способами. Первый способ заключается в том, чтобы уменьшить творческую оригинальность текстов и идей, защищая их от всевозможных изменений и соотнося с первоначальным прочтением. Второй постулирует идею вечного движения, а это значит, что мифы должны обновляться и креативно преобразовываться для того, чтобы быть актуальными для современных людей. Отметим, что отсутствие универсальных интерпретаций позволяет в определённой степени избежать фанатизма, предубеждённости в восприятии фактов и прямолинейности в видении основных культурных концептов. Однако для мирного существования людей при выборе конкретного решения

необходимы чёткая система нравственных ценностей и однозначные принципы морали.

Процесс усложнения и искажения воззрений Итана можно поступательно проследить через весь текст повествования. В первую очередь христианские представления героя о служении Богу и необходимости трудиться меняются, когда он сталкивается с проблемой выживания и поиска собственного места в мире. Так, в начале романа главный герой за служение воспринимает любой труд, исходя из своих возможностей и способностей: «Well, this also serves — just standing and waiting» [13, p. 13]. Как следует из этих слов, если кто-то просто стоит и ждёт, он тоже служит Создателю. В словах протагониста можно усмотреть отсылку к последней строчке сонета «О слепоте» (When I Consider How My Light is Spent (On His Blindness), 1673) английского поэта Джона Мильтона (John Milton). Одно из самых известных поэтических произведений поэта включает в себя рассуждение о притче Иисуса, посвящённой талантам. Перед отъездом в дальнюю страну Иисус отдал трём рабам, соответственно, пять, два и один талант (греческая мера веса для серебра). Вернувшись, он обнаружил, что два первых раба пустили деньги в ход и получили доход, а последний закопал свой талант в землю и не стал им рисковать. Этот раб не стал доверять суждению Бога и не приумножил свой дар, а, по сути, потерял. Любой труд имеет ценность, однако Итан чувствует себя скорее как раб из притчи, который закопал свои деньги.

В романе эта история теряет христианский подтекст традиционных трактовок богословов. Словосочетание «стоять и ждать» (just standing and waiting) начинает восприниматься как указание на пассивность и нежелание трудиться в полную силу: «There's an awful lot of inactive kindness which is nothing but laziness, not wanting any trouble, confusion, or effort» [13, p. 46]. Труд – один из основных компонентов американского менталитета, и он напрямую связан с успехом. Неактивная доброта вряд ли может помочь попасть на вершину социальной лестницы. Иначе говоря, быть добрым не

значит быть успешным. Следовательно, с точки зрения прагматики, это качество не столь важно для жизни.

Мысленная игра протагониста приводит к реальной попытке совершить ограбление: «I don't know when my game stopped being a game» [13, p. 214]. Тем не менее к ограблению банка Итан не относится по-настоящему серьёзно. Он полагает, что от его действий не пострадают конкретные люди, а убытки понесёт только сам банк. Однако для внутреннего оправдания своих бесчестных поступков, в частности, направленных против Марулло и Дэни, нужно полностью изменить свою систему ценностей. Чтобы осуществить такую перестройку, Итан применяет манипулятивные стратегии, убеждая себя в том, что его действия носят лишь временный характер. Герой заставляет себя поверить, что он сможет вернуться к прежнему образу мышления и стилю жизни: «And all of it was temporary. None of it would ever have to be repeated. Actually, before I knew it was not a game, my procedure and equipment and timing were as near perfection as possible» [13, p. 214]. Размывая границы между иллюзией и реальностью, протагонист теряет полный контроль над ситуацией и, по сути, переходит во власть иррационального, механизмы которого ему не очень понятны.

Итан приходит к мысли, что правильный выбор заключается в изначальном предпочтении определённой системы ценностей и совершении действий, согласно ей: «The choice was in the first evaluation. What are morals? Are they simply words?» [13, p. 186]. Если моральные принципы и ценности иллюзорны и не соотносимы с реальностью, значит, по логике главного героя романа, их не обязательно соблюдать. Благородство, бескорыстие, честь – это лишь слова, за которыми не стоят соответствующие действия. Мысли облечены в слова, а значит на реальность можно влиять при помощи мыслей. Этому Итан научился у различных персонажей романа и членов своей семьи. К этим выводам его подталкивала и история Америки. Дети же, согласно воззрениям протагониста, не имеют право нарушать общепринятых правил морали. Итан убеждён, что соревноваться в конкурсе нужно честно: «Aren't

you glad they're in the contest?" "Sure, if they do it right."» [13, p. 31]. А писать цитаты без кавычек – означает присваивать себе чужие мысли, т.е. воровать: «Then it would be stealing like any other kind of stealing» [13, p. 149]. Он отдаёт себе отчёт в том, что его собственные дети в будущем будут передавать традиции страны и нравственные принципы последующим поколениям американцев, но он не понимает, что убедить детей поступать определённым образом смогут реальные поступки, а неподкреплённые ничем разглагольствования.

В застеклённом шкафчике («the holy place of the parenti to me») в доме Хоули хранятся украденные сокровища неизвестной ценности, добытые предками-каперами. Они почитаются членами его семьи как реликвии. Среди этих старых безделушек особое место занимает волшебный камень или «бугорок» (mound), некий талисман, передающийся из поколения в поколение. Этот предмет становится неким воплощением Святого Грааля в анализируемом художественном произведении. Святой Грааль в некоторых средневековых легендах так же изображается как камень. Итан же воспринимается своеобразным главой своей семьи и считается хранителем этого талисмана. Камень, согласно убеждениям членов семьи, обладает некими волшебными силами и излучает свет. Он наделяет того, кому он принадлежит, спокойствием, восстанавливает душевное равновесие.

Талисман имеет сложную символику, связанную не только с наследственной передачей. На камне-талисмানে выгравирована бесконечная переплетающаяся фигура, похожая на тело змеи, но без хвоста и головы. Она находится в постоянном движении без начала и конца: «And carved on its surface was an endless interweaving shape that seemed to move and yet went no place. It was living but had no head or tail, nor beginning or end. The polished stone was not slick to the touch but slightly tacky like flesh, and it was always warm to the touch. You could see into it and yet not through it. I guess some old seaman of my blood had brought it back from China. It was magic — good to see, to touch, to rub against your cheek or to caress with your fingers. This strange and

magic mound lived in the glass cabinet» [13, p. 126-127]. Итан воспринимает камень в качестве живого и волшебного существа. Он ощущает его привлекательность, понимая, что проникнуть внутрь магической сущности талисмана невозможно. Герою также сложно понять женщин и мифы собственной семьи, а, в конечном счёте, и саму жизнь.

Данный талисман, по сути, выступает в роли своеобразного символа, который обладает субъективной интерпретацией для каждого человека. На это указывают слова тётюшки Деборы, когда она объясняет, что талисман будет значить для Итана именно то, что важно самому её племяннику: «It's your talisman, not mine. It means what you want it to mean» [13, p. 202]. Находясь в стеклянном шкафу реликвий семьи Хоули, талисман представляет сущность историй и мифов, циркулирующих в его семье. Он является защитой домашнего очага, а потому его не разрешено уносить из дома. Однако его смысл постоянно варьируется, как меняется и рисунок на нём: «As child and boy and man I was allowed to touch it, to handle it, but never to carry it away. And its color and convolutions and texture changed as my needs changed. Once I supposed it was a **breast**, to me as a boy it became **yonis, inflamed and aching**. Perhaps later it evolved to **brain** or even **enigma, the headless, endless, moving thing**—the question which is whole within itself, needing no answer to destroy it, no beginning or end to limit it» (выделено нами – О.Н.) [13, p. 127]. Эта цепочка смысловых значений, выявленная нами, показывает, какие изменения, в понимании Итана, происходят с его талисманом, что представляет для него Святой Грааль, а также каковы волнующие его проблемы. Женская символика сменяется изображением мозга и бесконечной тайной. Все эти перечисляемые смысловые значения являются частью мифологемы «Святой Грааль» в изучаемом романе, сочетая в себе как многие изначальные смыслы, так нечто индивидуальное, значимое для главного героя. Такую эволюцию частично можно объяснить тем фактом, что Итан не знал свою мать: «I never knew her. She died before I could, and left only a hole in the past where she should be» [13, p. 191]. Интуитивная, типично

женская сторона жизни при отсутствии конкретного примера сначала в реальной жизни для Итана объясняется логически, с помощью разума. Например, именно так он сначала воспринимает поведение своей жены, дочери и Марджи Янг-Хант (Margie Young-Hunt). Затем женщина становится для него необъяснимой тайной. Этот аспект налагает свой отпечаток на отношения главного героя с женщинами, а также и на отношения Итана с миром вокруг него. Тайна представляет собой нечто тёмное и неизведанное, то, что пугает и не находится под контролем. Чтобы осветить эту проблему, Итан должен прийти к большей осознанности в отношениях с женщинами и миром вокруг.

Два главных женских образа в романе – жена главного героя и его дочь Эллен. Мэри изображена в романе весьма традиционно. Она – воплощение материнства, отдаёт всю себя дому, семье и детям, нигде не работает. Очевидно, поэтому её муж замечает, что женщина больше полагается на чувственное восприятие жизни, нежели на рациональную её сторону, и не использует свой ум для организованного мыслительного процесса: «Mary doesn't use her mind for organized thought and maybe this makes her more receptive of impressions» [13, p. 80]. Мир героини достаточно узок. Её жизненное пространство включает только детей, семью и соседей. Она более чувствительна к впечатлениям и эмоциям других людей. По мнению Итана, как матери Христа, ей не суждено умереть. Как и дева Мария из христианской мифологии, Мэри испытывает страдания, ждёт и терпит все неудачи своего мужа: «She is a waiter — I can see that now. And I guess she had at lengthy last grown weary of waiting. Never before had the iron of her wishes showed through, for my Mary is no mocker and contempt is not her tool. She has been too busy making the best of too many situations. It only seemed remarkable that the poison came to a head because it had not before» [13, p. 40]. Но и она, будучи терпеливым человеком, не способным использовать безнравственные инструменты для достижения своих целей, устаёт от окружающей её безысходности. Способ мысли, типичный для общества потребления,

передается и ей. Её желание иметь лучшее, более обеспеченное существование совпадает с импульсами самого Итана, что и становится катализатором процесса его трансформации.

Взрослеющая дочка главного героя Эллен представляет собой следующее поколение американцев. В ней можно усмотреть и интуицию, свойственную её матери, но одновременно и умение манипулировать людьми, что типично для другой героини романа Марджи Янг-Хант. В девочке заметны свойственные её отцу тяга к знаниям, чувство справедливости и преданность идеалам прошлого. Она молода, и черты её характера ещё не сформированы: «Ellen is a girl-girl-girl and thirteen to boot, sweet and sad, gay and delicate, sickly when she needs it» [13, p. 76]. Итан любит свою дочь, но она маленькая женщина, а любой образ женщины представляет для него тайну. Именно поэтому герой не всегда понимает и даже побаивается собственного ребёнка: «I love her, but I am somewhat in fear of her because I don't understand her» [13, p. 125]. Итан рассказывает читателям историю о полтергейсте, который представляет собой беспокойный и шумный дух одного из его предков в доме Хоули. Когда дух, преследующий членов семьи, исчез, дочь Итана начала ходить во сне и ощущать близкую связь с иррациональным.

В романе есть сцена, когда дочь главного героя во сне спускается по лестнице к шкафчику и достаёт семейный талисман, чтобы подержать его в руках. Наблюдая за передвижением девочки, Итан видит, как Эллен, взяв в руки камень, наполняется частицами света и вдруг сама начинает излучать мягкое свечение: «She seemed to have a glow, perhaps her white nightgown. <<...>> The dim room seemed swarming with particles of brilliant light moving and whirling like clouds of gnats. I guess they were not really there but only prickles of weariness swimming in the fluid of my eyes, but they were very convincing» [13, p. 127]. При этом источником света является не только белое одеяние Эллен, но и её кожа.

Итан отмечает, что лицо дочери находилось в тени, в то время как от рук шёл свет: «Her face was shadowed but her arms and hands picked up light» [13, p. 127]. Отец мог видеть светящееся лицо своей дочери, но было непонятно, каким образом это могло происходить в темноте: «And it did seem true that a glow came from my daughter Ellen, not only from the white of her gown but from her skin as well. I could see her face and I should not have been able to in the darkened room» [13, p. 127]. Глава семьи Хоули воспринимает происходящее как чудо, ведь в реальности свету неоткуда появиться в темной комнате. Одной из характеристик Святого Грааля из средневековых рыцарских романов является то, что «Грааль изливал такой блеск, что свет свечей мерк» [66, p. 91]. Однако в анализируемом романе волшебный предмет передаёт свет человеку, а не светится сам, а значит, Святой Грааль находится в душе самого персонажа.

Одним из элементов мифологемы «Святой Грааль» является указание на процесс взросления или трансформации действующего лица легенды. Главному герою кажется, что свет на какое-то время придаёт взрослости и мудрости облику его дочери: «It seemed to me that it was not a little girl's face at all <<...>> it was mature and complete and formed» [13, p. 128]. Так, талисман именно при помощи света передаёт девушке определённые таинственные знания, позволившие ей на какое-то время так сильно измениться. Когда Итан сам берёт в руки камень, он чувствует моментально возникшую связь со своей дочерью и даже с поколениями своих предков: «I took the mound in my hands. It was warm from Ellen's body. <<...>> I felt close to Ellen because of it. I wonder, did the stone bring her somehow close to me—to the Hawleys?» [13, p. 128]. Таким образом, в романе «Зима тревоги нашей» анализируемая мифологема содержит в себе указание на некое знание и мудрость, выработанные людьми: «I presume that every family has a magic thing, a continuity thing that inflames and comforts and inspires from generation to generation» [13, p. 126]. Получается, что искомый Святой Грааль также осуществляет передачу традиций и ценностей, соединяя их между собой.

Эллен в нужный момент чувствует, что её отец может насовсем уйти в место своего уединения (the Place), чтобы не вернуться. Точно таким же образом Король Артур, глава рыцарей Круглого стола, заключающий в себе образ идеального короля, после смерти отправляется на таинственный остров Авалон, откуда ждут его возвращения. Уходя, Итан обещает, что он вернётся: «“Take me with you. You’re not coming back.” “What do you mean, skookum? Of course I’m coming back. I’m always coming back...”» [13, p. 274]. Он уходит из дома от жены и детей, узнав, что сочинение его сына, победившее на конкурсе «Я люблю Америку», является плагиатом. Иными словами, Аллен совершает злодеяние по отношению к отцу, и мальчика можно сравнить с рыцарем Мордредом, убившим Артура. Сын наносит смертельный удар своему отцу, ведь он предаёт идеалы предков. Но мальчик уверен, что все стремятся к славе и деньгам, обманывая других.

Решение протагониста добровольно уйти из жизни продиктовано последовавшим за поступком Аллена осознанием, что внутренний свет самого Итана погас. Герой одинок, душа его мертва: он не сумел передать сыну наследие своей семьи. Погасив свечу жизни своего друга Дэни Тейлора, Итан погрузил и свою собственную жизнь в темноту, оставив лишь чёрный фитиль: «My light is out. There’s nothing blacker than a wick. Inward I said, I want to go home — no not home, to the other side of home where the lights are given. It’s so much darker when a light goes out than it would have been if it had never shone. The world is full of dark derelicts» [13, p. 275]. Каждому человеку свет даётся при рождении, но он может и погаснуть. Человек может его задуть, если он крайне эгоистичен, не думает о других, предаёт их, т.е. не освещает путь иных людей. Главный герой романа страдает болезнью современного общества, он духовно неспособен возглавить свою семью, не может быть для неё опорой и источником света. Однако, только испытав тьму, человек имеет возможность приблизиться к полному пониманию сущности света: «Only by experiencing the dark can one come to a full understanding of the light» [108, p. 38]. Современный американский рыцарь

Итан отправляется в путешествие по волшебной «бесплодной земле». Он пытается проникнуть в потаённые тёмные уголки своей души, заглядывая внутрь самого себя.

Свет следует воспринимать как метафору человеческой души. При этом душа живёт и после смерти индивида, даря свет живущим и помнящим ушедших людей. Так, например, души итальянца Марулло, старого капитана, тёти Деборы посылают лучи света на землю, которые, соединяясь, горят ярким пламенем и вытесняют темноту: «Marullo's light still burned, and old Cap'n's light and Aunt Deborah's light. It isn't true that there's a community of light, a bonfire of the world. Everyone carries his own, his lonely own» [13, p. 275]. Эта философия жизни, которую в конце романа выстраивает главное действующее лицо, помогает ему встать на путь духовного возрождения.

Захотев совершить самоубийство, главный герой совсем забывает, что у него есть жена и дети: «Then in my hand it gathered every bit of light there was and seemed red—dark red. <<...>> I had to fight the water to get out, and I had to get out. <<...>> I had to get back—had to return the talisman to its new owner. Else another light might go out» [13, p. 276]. Он также несёт ответственность за то, чтобы передать талисман, символизирующий наследие и традиции своей семьи, воплощение мифологемы «Святой Грааль», следующему за ним члену семьи Хоули, тому, кто продолжает линию жизни его предков. Потеря связи поколений ведёт к исчезновению общих опорных точек в существовании общества, к дезинтеграции человеческого общения. В конце сфокусированность на себе сменяется обращением персонажа во внешний мир.

Легенда о Святом Граале повествует о том, что рыцарь должен помочь своему больному или мёртвому родственнику, задав нужный вопрос. Надеясь спасти отца тайком, девочка кладёт ему в карман одежды талисман. Таким образом, соединяя в себе и рациональное, и иррациональное, Эллен гораздо больше подходит на роль рыцаря, пытающегося найти Святой Грааль, и символизирует надежду на спасение Америки молодым поколением: «Maybe

it is Ellen who will carry and pass on whatever is immortal in me» [13, p. 192].
Отдав своему отцу талисман, она проявляет заботу, участие и человеческое сострадание, которые отсутствуют в поведении её брата. Таким образом, свет талисмана, Святой Грааль, символизирует продолжение традиций семьи и даже целой нации, исключая плохое обращение с символами и мифами ради собственной выгоды.

2.3. Святой Грааль как сохранение тайны в романе Д. Брауна «Код да Винчи»

Роман американского писателя Дэна Брауна «Код да Винчи» стал настоящим феноменом современной культуры и наиболее продаваемым романом по всему миру. Однако коммерчески успешных произведений довольно много, но тех, которые бы стали катализатором многочисленных дебатов и дискуссий, причиной своеобразного культурного взрыва, уже намного меньше. Анализируемый текст стал именно таким: «It is easy to observe that The Da Vinci Code has been a powerful catalyst. <<...>> One book has functioned to trigger a cultural explosion» [74, p. vi]. Причинами такого успеха можно назвать увлекательный детективный сюжет и поиск подсказок героями для того, чтобы разгадать тайны, что можно сравнить со многими популярными компьютерными играми. Кроме того, сочетание в нарративе теории глобального заговора и общеизвестных для нашей цивилизации прецедентных имён и феноменов также привлекает читателей, причём используются они в весьма необычном контексте. Знаменитые художники, значимые персоналии, знакомые массовой аудитории объекты архитектуры и искусства, фильмы, стереотипы, устоявшиеся мнения, – всё это употребляется в тексте, чтобы усилить интерес к развитию сюжета. Сюда также можно причислить занимательные аллюзии, от чего возникает ощущение причастности к общему наследию и проникновению в стройную систему символов, которой можно объяснить всё вокруг.

Внимание широкой публики также привлекли религиозная тематика этой книги и её экранизация, в которой снимались знаменитые актёры. Семья писателя и его воспитание в определённой степени повлияли на выбор темы романа. Отец Д. Брауна был учителем математики, а мать руководила церковным хором и играла на органе. Их сын рос в атмосфере, где дети проводили много времени, собирая пазлы, разгадывая загадки и шифры. В этой семье было принято обсуждать разнообразные религиозные темы.

Библия, её тексты и образы внесли существенный вклад в мироощущение автора анализируемого сочинения.

Однако всё это не объясняет, почему именно произведение вызвало такую бурную реакцию не только у обычных читателей, но и в научном мире, и у религиозных организаций, которых уже, казалось бы, не удивить страданиями Иисуса Христа: «We are concerned with the perhaps unprecedented reaction to a popular novel by otherwise sober academics and their institutions, by religious leaders and organizations <<...>> by the common readers who seem so impassioned by a retelling of the passion of the Christ which previously had become for so many passé» [74, p. vii]. Отметим, что у исследователей и религиозных деятелей реакция на изучаемый роман была отнюдь не восторженной. Напротив, их внимание было прежде всего сосредоточено на неточностях и погрешностях в интерпретации библейского материала и легенд о Святом Граале в романе «Код да Винчи». Бóльшая часть критической литературы, посвященная данному произведению, содержит перечисление некорректностей и их критический анализ. Очевидно, что в своей работе автор искажает некоторые факты. Иногда он трактует религиозные сюжеты неожиданным образом. Вероятно, это делается намеренно для того, чтобы вовлечь читателя в своеобразную интерпретационную игру. В своих интервью Д. Браун отмечает несостоятельность критики созданного им текста [141, URL]. Кроме того, своим вступлением к роману под названием «Факты» писатель подчёркивает реальность описываемых им ритуалов и объектов искусства, утверждая, что им было проведено детальное исследование затронутых в романе тем.

Отметим, что автор «Кода да Винчи» почерпнул из научных и околонучных книг уже существующие теории и применил их в своей работе (M. Baigent, R. Leigh, H. Lincoln “The Holy Blood and the Holy Grail”, 1987; L. Picknett, C. Prince “The Templar Revelation: Secret Guardians of the True Identity of Christ”, 1997; M. Starbird “The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail”, 1993 и “The Goddess in the Gospels: Reclaiming

the Sacred Feminine”, 1998 и др.). Совместное использование в одном нарративе выдуманных и реалистичных элементов, сложенных логично в единое художественное полотно, в котором присутствуют исторические и псевдоисторические отсылки и объяснения, предлагает читателю неортодоксальную, созданную в определённой степени в духе постмодернизма интерпретацию известных событий и символов, что представляет собой пародию на популярную конспирологическую литературу. Отметим, что универсальных истин не существует, и один знак или текст может иметь множество смыслов, тем не менее существуют определённые общепринятые проверенные временем аксиомы. В романе Д. Брауна выдвигается тезис о том, что на Западе многие люди могли бы восстановить связь с христианской религией и мифологией, в которую они больше не верят: «Brown’s novel has touched a nerve by suggesting that we could perhaps reconnect to our stories, that our mythologies once again could be true» [74, p. vii-viii]. Иными словами, суть этого положения заключается в том, что заново переосмысленное христианство могло бы ответить нуждам многих современных людей.

Персонажи и сюжет романа во многом построены на основе тех текстов и образов, которые можно найти в средневековых легендах о Святом Граале. Однако в большей степени Д. Браун опирается на христианскую и оккультную трактовки мифологемы «Святой Грааль», которые и соединяет в своём детективе. Он вводит в нарратив и другие культурные факты и исторические события (иногда сомнительные по своей достоверности). Главный герой, профессор Роберт Лэнгдон (Robert Langdon) вызывает доверие у читателя. Размышления, сомнения и догадки этого знатока в своей области убедительны. Как отмечает, например, отечественный исследователь Е.И. Трубаева, «особенности актуального членения предложения в романе Д. Брауна «Код да Винчи» играют решающую роль в попытке навязать адресату точку зрения персонажей романа. Неизвестное подаётся как известное в теме предложения, то есть происходит манипуляция читателем

посредством грамматической конструкции. У читателя нет другого выхода, как подчиниться насильственному вовлечению в «предзнание», наделение пресуппозицией» [62, с. 6]. В дополнении к этому выбор стилистически маркированных слов для передачи речи главного героя и перечисление авторитетных источников дают основания оценивать его утверждения позитивно и верить в правдивость того, о чём он сообщает.

Американский писатель следует европейской литературной традиции. Его роман, как и сочинения средневековых авторов, писавших о Святом Граале и рыцарях Круглого стола, претендует на правдоподобность, опираясь при этом на информацию из будто бы весьма авторитетных источников. Здесь уместно вспомнить, что немецкий поэт Вольфрам фон Эшенбах, автор рыцарского романа «Парцифаль», делал ссылки на переводы с арабского манускрипта провансальского поэта Киота (Kyot the Provençal), который многими учёными считается мистификацией, иными словам выдумкой самого автора [2, URL]. Его предшественник французский автор Кретьен де Труа утверждал, что в своей работе использовал источник, предоставленный ему его патроном Филиппом, графом Фландрии [1, URL].

Другой схожей особенностью средневековых рукописей и анализируемого романа является несогласованность самого материала. Авторство многих работ прошлого не может быть доказано, ибо иногда после смерти автора работу мог продолжать другой человек. Кроме того, люди, создавая тексты, часто работали только с тем материалом, который попадал к ним в руки. Они обращались с ним достаточно вольно, соединяя довольно разнородные фрагменты, не всегда точно зная источник используемой информации. Д. Браун в своём сочинении в определённой степени копирует эти характерные черты нарративов XII-XIII веков, а это даёт основание утверждать, что роман «Код да Винчи» архитектурально связан с жанром рыцарского романа.

Сюжет данного произведения основан на расследовании мистического преступления в Париже. При неясных обстоятельствах был убит куратор

Лувра, который также является главой Приората Сиона (Priory of Sion), Ж. Соньер (Jacques Saunière). Перед смертью данный персонаж начертал странные символы религиозного характера, из-за чего к расследованию привлекается Роберт Лэнгдон (Robert Langdon). Он специалист по религиозной символике (religious symbology), специальности, выдуманной автором. Протагонист является профессором Гарвардского университета, который прибыл в Париж для того, чтобы прочесть лекцию в Американском университете (the American University of Paris). Вместе с ним к разгадке мистических знаков приступает женщина-полицейский Софи Невё (Sophie Neveu), специализирующаяся на шифровании. Однако она имеет прямое отношение к убитому, т.к. она – внучка Соньера. Подсказки, которые оставил куратор для Софи, они начинают разгадывать в команде, что должно привести их к Святому Граалю. Его стремятся получить также члены неортодоксальной христианской организации *Опус Деи* (Opus Dei). Французская полиция находится «на хвосте» у протагониста по причине того, что она считает, что именно Р. Лэнгдон совершил это преступление.

«Код да Винчи» пытается развенчать христианскую трактовку мифологемы «Святой Грааль» и доказать истинность оккультной версии истории. Иисус Христос, согласно последней, был смертен и состоял в браке с Марией Магдалиной. Её могила и их потомки охраняются Приоратом Сиона. Оказывается, что к роду Марии Магдалины принадлежит и сама Софи Невё. По сути, Мария, её род и Софи в романе символизируют Святой Грааль. По этой причине заполучить разгадку символов и шифров крайне важно и членам христианской религиозной организации *Опус Деи*, персональной прелатуры католической церкви. По ходу развития сюжета французская полиция приходит к выводу, что убийцей Соньера является Роберт Лэнгдон. Полицейские начинают проводить расследование именно в этом направлении, преследуя главных героев. Разгадать символы Соньера для Роберта и Софи оказывается важным ещё и для того, чтобы снять с Лэнгдона обвинение.

Сначала персонажи попадают в австрийский банк, затем ищут совета у сэра Ли Тибинга (Leigh Teabing), эксперта по оккультной истории Святого Грааля, в его французской резиденции. Из Франции они перемещаются в Англию, где попадают в церковь Темпл и на могилу Исаака Ньютона. Там раскрывается, что Тибинг и есть главный злодей, подстроивший смерть Соньера и манипулирующий членами организации *Опус Деи* для того, чтобы самому получить Святой Грааль и предать огласке правду о неверности и несбалансированности учения католической церкви. В конце романа полиция арестовывает Тибинга. Роберт и Софи едут в Шотландию, где они встречают женщину со шкатулкой. Она оказывается бабушкой Софи и женой Соньера, которая знакомит главную героиню с её родным братом. После всех приключений Софи, наконец, обретает семью. Лэнгдон уезжает, но планирует встретиться с ней во Флоренции.

Анализируемое произведение объединяет в себе признаки нескольких жанров. Развитие сюжета «Кода да Винчи», фактически, представляет собой симбиоз детектива, конспирологического и частично феминистского романов с элементами мистической литературы. Известно также, что на Д. Брауна при создании им книг о Роберте Лэнгдоне повлияла серия фильмов об Индиане Джонсе (Indiana Jones). Этим можно в некоторой степени объяснить наличие жанровых черт приключенческого вестерна или даже боевика в тексте романа. В самом повествовании главный герой сравнивается с актёром, играющим роль известного профессора и археолога: «Harrison Ford in Harris tweed» [4, p. 20]. Их типичные черты, накладываясь друг на друга, придают роману свою особую диалектику, однако задают и определённые жанровые рамки.

Традиционно в художественных произведениях, в центре которых оказывается убийство, следствие ведёт мужчина-детектив, что не случайно. Расследование подобных преступлений требует от сыщика прагматизма, смелости, решительности. Он должен обладать авторитетом, волей и уметь логически мыслить. Обычно подобные качества ассоциируются с

представителями сильного пола, а их действиям противопоставляется иррациональность поведения женщин, их эмоциональность и слабость. Согласно сложившемуся стереотипу, женщины в своих суждениях больше полагаются на интуицию. Именно этим, очевидно, объясняется тот факт, что типичный главный герой детективного жанра – мужчина. Это всемирно известные Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, капитан Мэгре и многие другие следователи, инспекторы и иные борцы за справедливость. Все они занимаются восстановлением справедливости и порядка в обществе.

Женщинам в сочинениях указанного жанра обычно отводились роли жертвы, соблазнительницы, подозреваемой. Если убийство или иное преступление и раскрывала женщина в сочинениях XX века, то обычно это происходило не в рамках её профессиональной деятельности. В расследовании ей обычно помогали жизненный опыт, наблюдательность, способность делать интуитивные суждения, внимательно слушать окружающих. В качестве известных фигур этого плана можно назвать, например, мисс Марпл (Miss Marple) из рассказов Агаты Кристи или Джессику Флетчер (Jessica Fletcher) из известного телесериала «Она написала убийство» (1984-1996). Но и в этих случаях официальное расследование проводил офицер полиции-мужчина.

В произведениях детективного жанра конца XX и начала XXI веков появляется бóльший интерес авторов к женщинам-детективам. Происходит это, прежде всего, потому, что во многих западных странах был введён официальный запрет на дискриминацию при приёме на работу. В наши дни многие представительницы прекрасного пола работают в правоохранительных органах. Тем не менее большинство рассказов и романов детективного характера сохраняют традиционную жанровую форму. Их авторы часто вводят в повествование весьма авторитетных мужчин в образе босса или партнёра по расследованию. Как отмечает американский исследователь Дж. Брандт (J. Brandt), сила и влияние женщины-детектива сдерживается рядом способов контроля со стороны мужчины и является

своеобразным балансом между деятельностью мужчины и женщины. При этом на сферу работы последней накладываются определённые ограничения: «The female detective's power must always be held in a series of checks and balances between masculine agency and feminine constraints» [74, p. 84]. И всё же время вносит свои коррективы в сочинения, посвящённые раскрытию преступлений или иных запутанных дел. Доминирующий в наши дни развлекательный жанр – телесериалы, где можно найти множество героинь-женщин, которые уже сами расследуют преступления. В качестве примеров могут выступить такие американские сериалы, как Кегни и Лейси (Cagney & Lacey, 1981 – 1988), Закон и порядок (Law & Order, 1990 – 2010), Вероника Марс (Veronica Mars, 2004 – 2007), Кости (Bones, 2005 – 2017), Менталист (Mentalist, 2008 – 2015), Касл (Castle, 2009 – 2016), Следствие по телу (Body of Proof, 2011 – 2013), Убийство (The Killing, 2011 – 2014), Помнить всё (Unforgettable, 2011 – 2016), Настоящий детектив (True Detective, второй сезон, 2015), Джессика Джоунс, (Jessica Jones, 2015 – 2019) и др. В данный момент детективные сериалы изображают действительно сильных и авторитетных женщин. В некоторых самых современных из них в определённой степени женщины поменялись с мужчинами местами.

Чаще всего, в сочинениях массовой литературы находят отражение самые базисные культурные стереотипы и традиционные восприятия людей по поводу фигуры сыщика. Какие-либо изменения, которые вносятся в табуированную сферу, для того, чтобы соответствовать современным тенденциям, существуют там только некоторое время. В конце концов всё возвращается к традиционным закономерностям. Хотя в телесериалах начала XXI века наблюдается тенденция показать более успешных и авторитетных детективов-женщин, Д. Браун сохраняет традиционное соотношение сил между мужчиной и женщиной при описании расследования в своём романе.

Суть заключается в том, что автор идёт по пути, проложенному до него. Расследует убийство герой-мужчина, его помощник – женщина. Если бы автор сделал некие более радикальные изменения в расстановке

персонажей романа, широкая аудитория читателей, возможно, не приняла бы ни его героев, ни его трактовку христианства: «Therefore, if The Da Vinci Code is going to make claims for female religious and sexual power and equality, then it can only do so under the heavy constraints of the detective formula. Audiences will not swallow such a fantastic generic invention, unless it comes with a heavy dose of conventional sexism» [74, p. 84-85]. Всё это повлияло на образ Софи Невё, одной из основных составляющих мифологемы «Святой Грааль» в романе и, казалось бы, на удивление единственной женщины среди основных персонажей романа.

Так, она не является главным героем этого романа – им является мужчина Роберт Лэнгдон, а она своего рода напарник в их расследовании. С помощью Роберта Софи получает ответы на вопросы о собственном происхождении и узнает правду о своём дедушке, получая личный Святой Грааль, а значит, протагонист является своего рода учителем для неё. Лэнгдон объясняет увиденный ей ранее ритуал, что примиряет Софи с умершим Жаком Соньером и помогает достигнуть своей цели. Косвенно через Софи Роберт как бы помогает и куратору Лувра: «Even so, I can't help but think you've done everything he would have wanted. You helped me find the keystone, explained the Sangreal, told me about the ritual in the basement. She paused. Somehow I feel closer to my grandfather tonight than I have in years. I know he would be happy about that» [4, p. 448]. Если соотносить этот факт с изначальными легендами о Святом Граале, то здесь можно провести параллель между средневековым рыцарем и Лэнгдоном. Последний иносказательно проявляет сочувствие к проблемам Короля-Рыбака, Соньера.

Нельзя утверждать, что Софи полностью подчиненна авторитету мужчин в данном художественном тексте. Однако, например, Тибинг – главный защитник выдвинутой в романе конспирологической теории, считает, что женщина не должна заниматься поисками святыни. С его точки зрения, она не имеет никаких знаний по данной теме и, следовательно, совершенно бесполезна для достижения главной цели: «...he troubles himself

with a woman who has proven herself unworthy of the quest...» [4, p. 550]. С этим мнением, однако, по мнению автора, нельзя в полной мере согласиться. Уже само имя, которое он даёт героине романа, наводит на некоторые размышления. Если обратиться к этимологии выбранного автором романа имени собственного для героини, то окажется, что оно символизирует мудрость, проницательность, здравомыслие и умение применять знания на практике [147, URL]. Софи является воплощением не знания, но внутренней мудрости, а также она умеет взламывать разные коды и получать тем самым нужные сведения. Главный герой сам утверждает, что героиня намного более смышлённая, чем он, поэтому она может всему научиться: «Sophie Neveu was clearly a hell of a lot smarter than he was» [4, p. 120]. Она, согласно тексту романа, к тому же работает в парижской полиции, что бывает не так часто.

Софи и Лэнгдон большую часть загадок и пазлов решают вместе. В начале романа их партнёрство в определённой степени можно назвать балансом мужского и женского начал, в котором теоретические знания соединяются с практическими умениями. Святой Грааль, согласно традиционным представлениям, можно получить, только совершая духовный поиск. А это во многом зависит от характера и конкретных поступков героев. Духовные искания, вернее их успех, определяется не только количеством знаний, которыми владеет индивид, что и подтверждают совместные действия главных героев.

Отметим, тем не менее, что девушка постепенно по мере развития сюжета начинает меняться. Она теряет силу и независимость, присущие ей, в то время как в Лэнгдоне, наоборот, эти качества усиливаются. С одной стороны, Софи обладает профессиональной подготовкой. Она умеет приводить хаотичную информацию в порядок и может разгадывать некоторые шифры. При виде тела умершего родственника она ведёт себя так, как бы повело себя любое официальное лицо в соответствующих обстоятельствах: холодно и отстранённо. В то же время с самого начала романа девушка работает за рамками закона, частично прибегая ко лжи и

используя ситуацию в своих собственных интересах. Ссора с дедом и отчуждение Софи от него можно интерпретировать как достаточно иррациональный акт с её стороны. Писатель вводит в описание этой героини стереотипные характеристики женщины и, в конце концов, трансформирует её в типичную «девушку в беде» (*damsel in distress*), которую спасает главный герой-мужчина. Она лишь выступает в роли его слабого пассивного ученика.

Если обратиться к легендам о Святом Граале, то сэр Персеваль также меняется по ходу повествования. В начале своего пути он многого не понимает, но постепенно движется к осознанию себя. Софи также свойственно движение в этом направлении, но происходит это с помощью знаний и умений представителя сильного пола. Соответственно, сам писатель, возможно, неосознанно, на самом деле тяготеет к более традиционному мировоззрению, берущему своё начало от Адама и Евы: мужчина – центр вселенной, а женщина – подчинённое ему существо. Д. Браун с подросткового возраста был разочарован в христианстве, однако он рос в глубоко религиозной семье, что оставило глубокий отпечаток на его личности [150,151, URL]. В созданном им женском образе можно также усмотреть некоторую параллель между покорными представительницами прекрасного пола, типичными для куртуазной литературы Средневековья, где они воплощают идею нереальной Прекрасной дамы для рыцаря, его недостижимый идеал. Данный аспект рассматриваемой проблемы может объяснить, почему Лэнгдон не смог иметь серьёзных романтических отношений ни в одной из книг, описывающих его приключения. В них есть только намёк на них.

В глазах главного героя, который одновременно является и рассказчиком этой истории, Софи предстаёт в качестве подобного недостижимого идеала женщины, а значит она представляет собой *другое*, отличное от мужского начало. Традиционно ещё с самых древних времён женское начало ассоциировалось с природой – диким местом, полным

неизвестности и опасности. В доисторические времена люди жили, находясь в полной зависимости от природы, которой придавались некоторые женские характеристики. Когда же человек начинал выделять себя из природного окружения, его *борьба с чудовищем* (непредсказуемыми силами природы) становится классическим сюжетом сочинений, символизирующим «одновременно торжество мужского над женским, социального над родовым, человеческого над животным» [63, с. 108]. Следовательно, изначально женщинам приписывалась некая чужеродность.

Данная позиция авторов позднее сменяется чувством сожаления по поводу неизбежной гибели природного мира с его ценностями. На современном же этапе развития цивилизации сфера женского находится на пути к выведению из области чужого, и она перестаёт быть загадочной, странной, отдалённой. Женщина всё чаще восстаёт против зависимости от представителей сильного пола, требует оценивать себя объективно и ищет способ собственной идентификации. Однако популярная литература медленно принимает упомянутые нововведения. Созданный Д. Брауном весьма противоречивый образ главной героини анализируемого романа позволяет сделать вывод о том, что, вводя некоторые постмодернистские элементы в массовую культуру, он не готов менять гендерный стереотип. В памяти носителей популярной культуры традиции восприятия дихотомии *женское versus мужское* ещё очень сильны, хотя первая составляющая постепенно становится сильным элементом данной оппозиции.

Американский писатель в начале повествования хочет показать нам сильную земную женщину, правда не лишённую типичных присущих женщинам атрибутов. У Софи нежные черты лица, но они передают силу её характера. Она позитивно смотрит на мир, обладает острым взглядом, в котором проступает смелость под завесой тайны: «In the fluorescent lights, Langdon was surprised to see that her strong air actually radiated from unexpectedly soft features. Only her gaze was sharp, and the juxtaposition conjured images of a multilayered Renoir portrait... veiled but distinct, with a

boldness that somehow retained its shroud of mystery» [4, p. 94]. Однако, как следует из приведённого выше описания, автор сравнивает свою героиню с портретами Пьера Огюста Ренуара, французского импрессиониста, что добавляет чувственности образу Софи. Картины этого художника без острых углов и линий, созданные на основе игры света и тени, мазков красок достаточно ярких цветов, довольно схематично передают ускользающий момент, спонтанность и игру взглядов нарисованных фигур.

Таким же образом в художественном тексте писатель хочет намекнуть читателю, что важнее не Грааль сам по себе, а абстрактная природа этого феномена: «It is the mystery and wonderment that serve our souls, not the Grail itself. The beauty of the Grail lies in her ethereal nature» [4, p. 578]. С одной стороны, мифологема «Святой Грааль» как многозначный символ, действительно, может интерпретироваться по-разному. Это во многом продлевает её наличие в культуре и литературе. С другой стороны, в этой мифологеме женское начало, описываемое достаточно традиционно, противопоставлено мужскому: *рациональное, реальное, земное (мужское) versus иррациональное, идеальное, абстрактное (женское)*. Главная героиня Софи, как и любая женщина, представляет собой таинственную красоту, что отчуждает её от Лэнгдона, окружает её определённой аурой и, следовательно, заставляет быть в меньшей степени похожей на реального человека. Такая эволюция образа не отвечает современным тенденциям: героиня из «продвинутой» особы XXI столетия превращается в образ женщины, типичный скорее для прошлых столетий. Одним из объяснений такого изменения может быть то, что из рыцаря, ищущего Святой Грааль, Софи к концу романа сама больше принимает на себя роль Святого Грааля – женщины и наследницы рода Марии Магдалины.

Другими взаимосвязанными частями мифологемы «Святой Грааль» в романе являются сама Мария Магдалина, некие документы, подтверждающие описанную коспирологическую теорию, а также концепция священного женского начала. Оккультная теория интерпретирует

библейскую историю так, что все её элементы трансформируются. Теория утверждает версию библейской истории о том, что Иисус Христос является смертным человеком. Мужчина, Иисус, перестаёт иметь элементы божественности в своём образе, а женщина, Мария, становится богиней и наращивает их: «The ability of the woman to produce life from her womb made her sacred. A god» [4, p. 409]. Безусловно, такая ситуация не приносит реального равенства в художественный мир романа и в какой-то степени идеализирует Марию. Мария Магдалина символизирует идею священного женского начала и является одним из элементов Святого Грааля в данном художественном тексте наряду с другими, упомянутыми в начале абзаца: «...the sacred feminine and the goddess» [4, p. 319]. В данном случае способность женщины приносить жизнь обожествляется. В романе утверждается, что позднее подобные дохристианские культы были вытеснены институтом христианской церкви, и был утверждён патриархальный уклад религии, где мужчина, Бог и Создатель, находится в центре мироздания. Таким образом, в анализируемом сочинении можно усмотреть два направления, в которых усиливается противостояние элементов оппозиции *Иисус бог versus Иисус смертный* и *патриархат versus матриархат*, где второй элемент стремится стать доминантным и уменьшает влияние первого, противоположного ему.

В католической церкви долгое время Мария воспринималась в образе кающейся блудницы, однако, как известно, такая трактовка персонажа произошла в Средневековье из-за того, что на неё наложился характеристики другой святой – Марии из Вифании. С одной стороны, если принимать во внимание, что подобная интерпретация оказывается актуальной для многих людей, хотя она уже давно не является официальной, то трансформация Марии в божество повышает её статус. Однако американский учёный Д. Томпсон (D. Thomson) отмечает, что в анализируемом романе Д. Брауна очарованность Марией основана на её принадлежности к женскому полу. Значимыми факторами оказываются её

чрево и тот факт, что она жена Иисуса: «...fascination with Mary unfortunately revolves around a sexualized notion of her significance, both as wife of Jesus and as embodying the Holy Grail through her womb» [74, p. 24]. Другой зарубежный исследователь Т.М. Кеннеди (Т.М. Kennedy) полагает, что Мария – это тайна, обёрнутая в гипотезы и представленная в качестве факта: «Despite the various public remembrances of Magdalene throughout history, she remains an enigma wrapped in hypotheses and presented as fact» [96, p. 126]. Таким образом, смысловые элементы *тайна, жена, женщина, мать и природа*, переданные через образы Софи и Марии Магдалины, представляют собой достаточно традиционные части мифологемы «Святой Грааль», на которых сфокусировано художественное произведение Д. Брауна. Однако повествование в конечном итоге не показывает героев сочинения, мужчину и женщину, в сбалансированном виде – оба изображаются человечно и обладают равноправием. На это указывает проблематика романа и тот факт, что повествование подаётся с точки зрения мужчины, для которого женщина кажется недоступной тайной.

В романе сэр Ли Тибинг, профессор, занимающийся поисками Святого Грааля, поддерживает обнаружение документов, являющихся доказательством брака Иисуса Христа и Марии Магдалины и, следовательно, его действия направлены против католической церкви. Глава христианской секты *Опус Деи*, епископ Мануэль Арингароса (Manuel Aringarosa), напротив, защищает христианскую церковь и, с его точки зрения, истинную веру. Данное идейное противостояние между сохранением католической церкви (патриархат) и теми, кто верит в оккультную теорию и заговор против Марии Магдалины и женщин (матриархат), можно проследить через всё произведение. Эта борьба за культурное доминирование иллюзорна. В нём лишь конструируется искусственная поляризация сторон. Зачастую конспирологи, представителем которых является английский сэр, приписывают маленьким группам людей нереалистичные возможности контроля больших социальных систем. Эти вымышленные элиты чаще всего

основываются на своих корыстных интересах. Тем не менее победа одной из сторон «конфликта» не ведёт к достижению Святого Грааля, баланса и равенства женского и мужского, в христианскую церковь и даже шире – западный мир. «Злодей» Тибинг, хотя и поддерживает выдвигаемую в романе трактовку христианства, однако направляет персонажей друг против друга и лишь заостряет существующие конфликты. Именно поэтому в конце нарратива он побеждён «силой добра» – Робертом Лэнгдоном. Когда главный герой опускается на колени перед предполагаемой могилой Марии Магдалины, это означает, что он разгадал все загадки, нашёл Святой Грааль и преклоняется перед абстрактным образом женщины, как делали это средневековые рыцари перед своей Прекрасной дамой. Согласно точке зрения, высказанной в романе, женщиной пренебрегали и несправедливо к ней относились многие годы, а теперь главный герой проявляет к ней почтение.

Для анализируемого художественного текста характерны некоторые элементы постмодернистского романа, например, сочетание разнородных символов и образов (синкретизм), которые накладываются друг на друга (коллаж). Действующие лица романа много говорят о документах, как бы доказывающих теорию наличия брака Иисуса и Магдалины. Но в конце повествования Лэнгдон так и не находит этих бумаг. Более того, про них фактически забывают, а в финальных эпизодах нет даже намёка на их существование, хотя их поиском занимаются все персонажи романа. Правда, которую ищут герои, перемешивается с вымыслом, причём границы и того, и другого весьма размыты. В результате захватывающая погоня за информацией и властью над умами людей попросту обесценивается и перестаёт иметь какой-либо смысл.

При этом в отличие от постмодернистской стилистики, в которой мир и, соответственно, художественное произведение понимаются как хаос, Лэнгдон видит мир как переплетение скрытых историй и смыслов, тесно связанные между собой в виде сети событий и знаков: «As someone who had

spent his life exploring the hidden interconnectivity of disparate emblems and ideologies, Langdon viewed the world as a web of profoundly intertwined histories and events. The connections may be invisible, he often preached to his symbology classes at Harvard, but they are always there, buried just beneath the surface» [4, p. 28]. Определённый символ может иметь отношение ко многим другим знакам на разных уровнях восприятия, у символа появляются новые значения, и он начинает обладать весьма многослойной семантикой. Главный герой видит реализацию метафоры в изображениях чаши, розы, женщины и т.д., которые скрывают мистический истинный смысл Святого Грааля, который Лэнгдон в качестве символиста пытается расшифровать. Протагонист в разговоре с Софи сам называет, с его точки зрения, её основные значения мифологемы, символа: женственность (womanhood/femininity), секретность (secrecy), плодородие (fertility), помощь на жизненном пути (guidance).

На взгляд Лэнгдона, любая вера базируется на выдумке, построенной из метафор и аллегорий. Как отмечает протагонист, люди должны понимать религию в метафорическом смысле: «Sophie, every faith in the world is based on fabrication <<...>> Metaphors are a way to help our minds process the unprocessable. The problems arise when we begin to believe literally in our own metaphors. <<...>> Those who truly understand their faiths understand the stories are metaphorical» [4, p. 449-450]. Доказательство верности определённой трактовке теряет свою значимость, если понимать мифологему метафорически, а для каждого персонажа трактовка Святого Грааля разная и индивидуальная. Многие виды искусства, как полагает Лэнгдон, используют различные символы для объяснения того, что нельзя познать. Они просто делают отсылки друг к другу, зачастую устанавливая связи между явлениями разных исторических и культурных контекстов. Такая весьма свободная интерпретация символов и позволяет Д. Брауну выстроить стройную структуру взаимосвязанных между собой знаков-текстов.

Как утверждает австралийский учёный Дж. Берри (G. Berry), Д. Браун хотел ввести в нарратив взрывоопасную тайну, которая могла бы держать в напряжении читателя на протяжении всего сочинения. В этом случае просто абстрактная идея могла бы оказаться недостаточно захватывающей для мейнстримовой аудитории, для которой и создавал своё произведение писатель [73, URL]. Именно поэтому американский писатель в качестве основной линии развития сюжета выбрал достаточно спорную оккультную интерпретацию жизни Иисуса Христа и Марии Магдалины. Д. Браун недостаточно точно разобрался в сути затронутых им в сочинении тем. Но эту нестыковку, как нам кажется, частично можно объяснить желанием писателя обернуть в более традиционный и популярный формат нетрадиционную трактовку взаимоотношений Иисуса и Марии.

К тому же, бабушка Софи в конце романа говорит о возможности существования индивидуальной трактовки Святого Грааля для конкретной личности: «For some, the Grail is a chalice that will bring them everlasting life. For others, it is the quest for lost documents and secret history. And for most, I suspect the Holy Grail is simply a grand idea... a glorious unattainable treasure that somehow, even in today's world of chaos, inspires us» [4, p. 55]. Таким образом, от этой женщины Лэнгдон частично получает ответы на свои вопросы. Следовательно, два «рыцаря» романа – Софи и Лэнгдон – существуют параллельно с двумя Королями-Рыбаками, Соньером и его женой, помогающим главным героям.

Мифологема «Святой Грааль», с точки зрения Д. Брауна, это квинтэссенция того, что понимается им под символом. Иначе говоря, это знак, который каждый интерпретирует по-своему: «Telling someone what a symbol "meant" was like telling them how a song should make them feel — it was different for all people» [4, p. 55]. При этом элементы символов могут иногда противоречить друг другу, но все они сосуществуют в современной культуре и составляют определённую систему. Смысловое содержание мифологемы «Святой Грааль» соотносится с женщиной не в качестве реальной

представительницы своего пола, но некоего идеализированного символа женственности, природы и иррационального.

Кроме женских образов, Святой Грааль включает в себя значение тайны и скрытого знания. Причём, только достойные люди могут иметь доступ к знаниям определённого типа (иначе говоря, только подобным избранным дано обрести Святой Грааль). В современном мире информация играет одну из ключевых ролей в обществе, а вопросы, связанные с доступом к ней и её интерпретацией, никогда ещё не были так важны. Для того, чтобы узнать, как найти и получить необходимые сведения и тайны в Приорате Сиона, руководителями даётся тест с целью получить желающему пост одного из хранителей тайного общества. Если он достоин того, чтобы знать её, то человек сам может расшифровать данную информацию: «If a rising Priory sénéchal can open it, he proves himself worthy of the information it holds» [4, p. 276]. Подобный механизм распознавания действует и в шифровании: «In cryptology, that's called a 'self-authorizing language.' That is, if you're smart enough to read it, you're permitted to know what is being said» [Brown 2009: 276]. Американский рыцарь – наследник Короля-Рыбака, т.к. Роберт Лэнгдон узнает место, где спрятан Святой Грааль, самостоятельно, а значит успешно проходит тест Жака Соньера.

Таинственность Святого Грааля порождает недоступность его понимания для всех, что даёт возможность защитить символы от неверного использования. Персонажи, которые не понимают, что потенциально символ обладает множеством трактовок, стремятся достичь выгоды для самих себя или власти одной из сторон, заостряют оппозицию *мужское versus женское* и поляризуют общество. В романе таковыми являются те «рыцари», ищущие Святой Грааль, поиск которых не увенчался успехом – Тибинг, Арингароса, Сайлас, Реми, Фаш. Ключевой здесь становится фраза самого Лэнгдона о том, что Святой Грааль находит тебя, а не наоборот: «You do not find the Grail, the Grail finds you» [Brown 2009: 364]. Значит, человек, который стремится его получить, никогда не сможет этого сделать. Тибинг посвятил

поиску Грааля, могилы Марии и упомянутым ранее документам всю свою жизнь для того, чтобы использовать эти открытия для своей выгоды. Поэтому он не находит то, что искал. Софи и Роберт никогда не желали обладать Святым Граалем. Они случайно встали на путь его поиска или даже точнее, им пришлось заняться им: «My interest in the Holy Grail is primarily symbologic, so I tend to ignore the plethora of lore regarding how to actually find it» [Brown 2009: 274]. В конце романа оба персонажа получают ответы на мучавшие их вопросы. Софи примиряется со своим умершим дедом, узнаёт о своей семье и встречает неизвестных для неё ранее родственников. Роберт Лэнгдон обретает свой личный Святой Грааль, суть которого он пытается изложить в рукописи своей новой книги. Профессор получает своего рода подтверждение собственных сомнительных гипотез.

Главный персонаж «Кода да Винчи» решает не предавать огласке «подтверждённую» им версию истории христианства и мифа о Святом Граале в том виде, в котором это хотел сделать Ли Тибинг. Он передаст свои находки, закончив новую книгу «Символы потерянного священного женского начала» (*Symbols of the Lost Sacred Feminine*). Иначе говоря, поиск Святого Грааля, с точки зрения Д. Брауна, это в меньшей степени поиск священного женского начала, баланса мужского и женского. Эти моменты, как было отмечено выше, писатель отодвигает на второй план, жертвует ими ради традиционной формы.

В больше степени автора волнует интерпретация знака. Отличительной чертой Лэнгдона является способность увидеть связь между разрозненными предметами и образами: «The signs were everywhere. Like a taunting silhouette emerging from the fog, the branches of Britain's oldest apple tree burgeoned with five-petaled blossoms, all glistening like Venus. The goddess was in the garden now» [4, p. 547]. Так, для него важно установить взаимозависимость символов, текстов и потенциально сокрытого от людей знания. Однако в самом романе также подчеркивается то, что люди, занимающиеся знаками и символами, имеют тенденцию видеть скрытые смыслы там, где их нет: «А

career hazard of symbologists was a tendency to extract hidden meaning from situations that had none» [4, p. 231]. По иронии, возможно, автор и сам допустил подобную ошибку, что в итоге позволило ему утвердиться в своей точке зрения.

Тем не менее скрытая взаимосвязь вещей и есть самый главный элемент мифологемы «Святой Грааль» в данном произведении. Причиной этому может быть как акцент на теориях заговора, которые разоблачают невидимый другим, несправедливый порядок вещей в мире, так и архетипическая схожесть многих древних мифов и символов, что заставляет людей приводить их к общему знаменателю, иногда забывая о контексте. Таким образом, в романе Д. Брауна «Код да Винчи» традиционный духовный поиск, выраженный синтезом противоположных элементов в виде стремления найти ответы на вопросы и одновременно желания сохранить тайну, становится ядром мифологемы «Святой Грааль».

ГЛАВА 3. МОТИВ «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ» И ОБРАЗ КОРОЛЯ-РЫБАКА КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОЛОГЕМЫ «СВЯТОЙ ГРААЛЬ»

3.1. Отражение потери ценностных ориентиров в «ревущие двадцатые» XX века (Ф.С. Фицджеральд «Великий Гэтсби»)

Неразрывной частью структуры мифологемы «Святой Грааль» являются два её взаимодополняющих компонента: мотив «бесплодная земля» и образ Короля-Рыбака. Американский писатель Ф.С. Фицджеральд в своём романе «Великий Гэтсби» изображает современное ему американское общество в качестве нуждающейся в обновлении «бесплодной земли». Данный мотив введён автором в канву повествования для того, чтобы показать изменения после окончания Первой мировой войны.

Это были сложные и противоречивые годы начала XX века, и они затронули различные слои американского населения. Бурный экономический рост и технологический прогресс сильно повлияли на динамику развития в западных странах. Особенно ярко это проявилось в Америке, что находило отражение в культуре и искусстве. Именно поэтому данный период входит в литературоведение как «ревущие двадцатые» (Roaring Twenties). Вот как этот термин поясняется в словаре Коллинза: «...a phrase used to describe the decade of the 1920s (esp. in America), so called due to the social, artistic, and cultural dynamism of the period» [141, URL]. Жизненный уклад людей радикально изменился по сравнению с общепринятыми ранее в Америке пуританскими нормами и начал обретать двойственные черты. Появление технологических новинок, в частности, повсеместное распространение такого транспорта как автомобиль, развитие кино и профессионального спорта, получение больших прав и свобод женщинами, процессы индустриализации и урбанизации общества оказали сильное влияние на стиль и ритм жизни населения США тех лет. Сюда также следует добавить последствия Первой мировой войны, зарождение общества потребления и введение сухого закона.

Сам писатель в статье «Эхо века джаза» (Echoes of the Jazz Age, 1931) называет описываемую эпоху «веком джаза» (Jazz Age). Это определение прочно вошло в литературоведческие изыскания для описания данного периода времени. Автор анализируемого романа воспринимал двадцатые годы прошлого века как состояние нервного раздражения, повсеместно распространённый невроз и взятое взаймы время: «...a state of nervous stimulation <<...>> a widespread neurosis <<...>> borrowed time» [10, URL]. Работы Ч. Дарвина, К. Маркса, З. Фрейда, Ф. Ницше и других учёных заставили людей западноевропейских стран и США прийти к мысли об отрицании единого разумного принципа, управляющего всем, к осознанию невозможности в полной степени объективного восприятия реальности человеком. Соответственно, у людей зародились сомнения в универсальности существующих в то время принципов и ценностей. А это порождало потерю в обществе жизненных ориентиров.

Подобная атмосфера потерянности и нервозности, разрушения старого и создания не всегда понятного нового, входит составной частью в исследуемый в диссертации мотив «бесплодная земля». Изменения в темпе и стиле жизни населения того времени происходили на фоне значительного социального расслоения, что во многом являлось причиной постепенных негативных трансформаций поведения людей с точки зрения общепринятой в прошлом морали. В традиционном мифе всегда присутствует герой, который может противостоять кризису, разразившемуся в стране. Он возвращает состояние плодородия, гармонии и стабильности своему народу. О возможности чего-то подобного для США и размышляет в своём романе американский писатель.

Мир романа строится на традиционном для Америки противопоставлении западных и восточных территорий страны. Эти два культурных пространства имеют разную историю заселения и отличные друг от друга обычаи и ценности. Восток был заселён намного раньше европейцами разных этнических групп. Они сохранили многие черты

культур своих стран и до сих пор часто живут отдельными сообществами, проходя при этом через характерную для всех американизацию. Новые веяния с континента быстрее попадают в эту часть США, и связь с Европой здесь намного сильнее. Когда восток был уже достаточно развит, запад всё ещё оставался «диким» местом, где выживали настоящие искатели приключений и славы. При этом изначально по сравнению с населением восточных территорий они были в большей степени индивидуалистами. Однако вскоре изменения направились в обратную сторону. Для собственного выживания людям пришлось создавать действительно тесные сообщества. Таким образом, исторически покорение Америки происходило с востока на запад, и это долгое время находило отражение в литературе.

В романе «Великий Гэтсби» показаны различные ритмы жизни среднего запада (Midwest) и восточного побережья (East coast). Однако в рамках нарратива движение с востока на запад разворачивается в обратном традиционному направлению – основные персонажи приезжают на восточные земли с западных территорий. Одной из причин подобного изменения траектории является тот факт, что американцы к 20-ым годам прошлого века уже достигли фронта и покорили его. Кроме того, для культуры и литературы США весьма существенна оппозиция *Новый Свет (Америка) versus Старый Свет (Европа)*. Соответственно, сам американский остров Лонг Айленд (Long Island), два округа которого относятся к Нью-Йорку, а два к пригороду, в романе представляет собой Америку в миниатюре, где в пригородной части есть как восток – Ист Эгг (East Egg), так и запад – Уэст Эгг (West Egg). Герои романа стремятся стать частью аристократического общества богачей, перемещаясь с запада на восток.

Для Ф.С. Фицджеральда притягательность востока, с точки зрения американского психолога и исследователя Р. Орнштейна (R. Ornstein), выражается в этом основательном смещении траектории развития американской мечты. Историческое паломничество к фронтиру (т.е. движение на запад), фактически, является для автора одной из предпосылок

для создания и поддержания этой мечты: «To Fitzgerald, however, the lure of the East represents a profound displacement of the American dream, a turning back upon himself of the historic pilgrimage towards the frontier, which had, in fact, created and sustained the dream» [112, p. 141]. Миф об американских рыцарях, ковбоях, покорявших Дикий Запад, жив до сих пор. Для американцев фронтир и его освоение переселенцами из Старого Света до некоторой степени соотносится с поисками гроба Господня крестоносцами. Ведь последние вели крестовые походы против мусульман для освобождения Святой земли и распространения света учения Христа, пытаясь покорить территории, расположенные далеко на восток от них.

Лонг-Айленд соединён мостами с Манхэттеном (Manhattan), историческим центром Нью-Йорка, представляющим жителям удовольствия и неограниченные возможности городской жизни. Сам Лонг-Айленд с появлением железной дороги в двадцатые-тридцатые годы прошлого века превращается из фермерского поселения в настоящий городской пригород Нью-Йорка. В романе данному региону присущи черты переходного периода. Это как бы своеобразные «ворота» в новую современную писателю действительность. Описывая универсальный путь мифологического героя, американский учёный Дж. Кэмпбелл (J. Campbell) утверждает, что когда герой пересекает границу между реальным и потусторонним миром, он попадает в страну сновидений с изменчивыми неоднозначными формами, где необходимо пройти последовательно целый ряд испытаний: «Once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials» [77, p. 89]. Предметы и люди присутствуют там, чтобы испытать героя, поэтому кажутся не тем, чем являются на самом деле. Ник Кэррауей, от имени которого ведётся повествование в романе, сравнивает это место с работами Эль Греко, испанского художника эпохи Возрождения, а точнее его ночными пейзажами: «...a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon»

[5, p. 112]. Для греческого художника, предтечи экспрессионизма и кубизма в искусстве, характерными являются фантасмагоричная палитра красок, удлинённость тел, игра света, антинатурализм, создание ощущения тревожности. Использование этого сравнения даёт возможность Ф.С. Фицджеральду передать атмосферу кошмарного сна и ощущение нереальности происходящего в художественном тексте. Волшебство Лонг-Айленда амбивалентно, как неоднозначна и сама американская мифология. С одной стороны, если иметь в виду сложившийся стереотип, все мечты трудолюбивых и упорных жителей США должны сбываться, а с другой, новый ритм жизни начала XX столетия диктует жестокие правила ведения бизнеса и даже делает актуальной проблему выживания.

По ходу развития действия, когда Гэтсби и Ник едут из Лонг-Айленда в Нью-Йорк, пересекая мост, они встречают траурную процессию. Этот ритуал – своеобразный символ, знаменующий переход из жизни к смерти. Мост в качестве места действия в данном случае выбран писателем намеренно. В мифологии и сказках подобное сооружение играет особую роль, потому что именно там художественные персонажи часто встречаются многочисленные препятствия и подвергаются сложным испытаниям. Переход через мост традиционно символизирует потенциальную трансформацию в их жизни или характере из-за сильного желания попасть в райское идиллическое место: «‘Anything can happen now that we’ve slid over this bridge,’ I thought; ‘anything at all...’ Even Gatsby could happen, without any particular wonder» [5, p. 44]. Там, куда направляются действующие лица романа, жизнь кажется лучше, чем в том месте, где они пребывали до этого. В таком волшебном месте всё возможно, любые чудеса.

Своеобразным центром потустороннего мира в романе Ф.С. Фицджеральда является особняк главного героя сочинения Джея Гэтсби. Дом протагониста является имитацией средневекового готического замка: «...a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool

and more than forty acres of lawn and garden» [5, p. 5]. Есть там и типичная для замков библиотека средних веков: «...a high Gothic library, panelled with carved English oak, and probably transported complete from some ruin overseas» [5, p. 30]. В целом особняк выглядит гротескно большим, непропорциональным и производит впечатление сюрреалистического места, наполненного огнями и волшебной атмосферой.

Вечеринки в особняке Джея с несметным количеством еды и напитков на столах напоминают королевский банкет. В замке, куда попадает рыцарь в поисках Грааля, также происходит пир. Современный пир, однако, проходит с громкой музыкой, под которую гости танцуют и веселятся до утра. Эти вечеринки похожи на радостный карнавал, но праздник превращается в безумный хаос. Приглашённые гости нисколько не напоминают средневековых рыцарей и их прекрасных дам, а в атмосфере вечера нет романтики. Участники вечеринок ведут себя скорее согласно правилам поведения в парках развлечений начала прошлого века: «...they conducted themselves according to the rules of behavior associated with amusement parks» [5, p. 27]. Как отмечает Ник, Гэстби в определённом смысле похож на хозяина искусно сделанной придорожной гостиницы: «...the proprietor of an elaborate roadhouse next door» [5, p. 41].

В четвёртой главе книги Ник перечисляет гостей, которые летом приезжали в особняк Джея. Судьба многих из них сложилась весьма печально. Например, Эдгар Бивер (Edgar Beaver) однажды вдруг беспричинно посядел, чета молодых Куинсов (the young Quinns) развелась, брат графа Малдуна (Maldoon) задушил свою жену, Генри Палметто (Henry L. Palmetto) бросился под поезд метро на Таймс Сквер. Иначе говоря, роскошь, пышность и своеобразное волшебство вечеринок в особняке главного героя романа, заканчиваются чередой трагических событий, страданий, что указывает на мимолётность и бессмысленность жизни людей, окружающих протагониста. В противопоставлении неуёмного веселья участников вечеринок и несчастий, которые происходят с ними, можно

усмотреть традиционную оппозицию *реальное versus идеальное*, особенно характерную для американской литературы. Однако в дополнение к данной оппозиции здесь прослеживается также противопоставление жизни и смерти, что типично для историй о Святом Граале. Разложение и упадок прикрыты мифологизированными образами воображения персонажей – своеобразной иллюзорной магией.

Такое волшебство заключено не только в построенном с помощью денег и огромной силы воображения особняке, но и в белых дворцах модного Ист Эгга: «...the white palaces of fashionable East Egg» [Fitzgerald 2001: 6]. Там Дейзи живёт со своим мужем. Белый цвет обладает особым символическим значением и своего рода амбивалентностью. Прежде всего он воспринимается как цвет чистоты и невинности. Именно такие значения приписывал белому цвету секретарь Континентального Конгресса Чарльз Томпсон (Charles Thomson), когда презентовал Конгрессу Большую Печать США [89, URL]. Белый цвет одновременно указывает и на высокое положение в обществе и большую власть. Доказательством этому может быть название резиденции президента США – Белый дом (The White House). Вводя в повествование символику белого, автор романа подчёркивает, что именно богатые жители дворцов, выкрашенных в этот цвет, правят американским обществом. Жизнь в них многими воспринимается как идеальная, то есть невинная или чистая. Однако реальность отличается от выстроенной маски и пронизана как ложью, так и неприкрытым лицемерием. Например, Ник подчёркивает двойственность поведения Дейзи: «The instant her voice broke off, ceasing to compel my attention, my belief, I felt the basic insincerity of what she had said» [5, p. 13]. Миф об идеальности аристократической жизни, таким образом, косвенно связан с американскими идеями национальной мифологии.

Следовательно, в анализируемом художественном произведении существует сложная система оппозиций. Основная из них *миф versus реальность*, пронизывающая весь роман целиком. Миф, в свою очередь,

может быть идеалом, воплощающим общечеловеческие ценности. Он может обладать творческой созидательной силой. В то же время мифологические конструкции могут быть иллюзорны. Они, по сути, являются маской, прикрывающей ложь и обман. Во взаимодействии с этими элементами находится реальность, которая соотносится с конкретным историческим периодом, в котором писатель видит черты упадка и моральной деградации, а также ощущение бессмысленности жизни и, в конечном счёте, бесплодности нации в целом. Однако реальность имеет в себе позитивный потенциал. Она даёт возможность прикоснуться к правде и познать свою собственную истинную сущность, противопоставленную собственным иллюзиям.

Богатая аристократия в романе символизирует миф успеха, типичный для американской культуры, что делает этих людей осознанно или неосознанно образцами для подражания. Фактически, стиль жизни, которого придерживаются представители данной социальной прослойки, показывает разрушение системы традиционных ценностей и мощную ориентацию на материальный аспект бытия. В атмосфере смены парадигмы культуры в начале XX столетия деньги становятся для большей части населения Америки наиболее очевидным гарантом уверенности в завтрашнем дне. Они – защита, благополучие и одновременно инструмент для создания иллюзий людей. При этом в больших городах США нарастает ощущение смятения, тревоги, а одиночество оказывается весьма распространённым состоянием, характерным для многих жителей растущих американских мегаполисов.

Такие настроения присущи Нику Кэррауэйю, и он отмечает их в себе и во многих других жителях Нью-Йорка: «I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others—poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner—young clerks in the dusk, wasting the most poignant moments of night and life. <<...>> I felt a sinking in my heart...» [5, p. 37]. Такие клерки, как он сам, понимают, что тратят свою жизнь зря в ожидании своего одинокого обеда, в попытке стать успешными в этом огромной городе Нью-Йорке, где человеческое общение сужается до

искусственного веселья на вечеринках. Как подчёркивают современные исследователи, одиночество – это состояние, которое «соединяет в себе две противоположности: уединённость, характеризующуюся положительной коннотацией, и изоляцию, связанную с отрицательным оценочным значением» [45, с. 45]. Отметим, что чувство одиночества так же соотносится с идеями изгнания, отчуждённости, отсутствия причастности к чему-то важному и, безусловно, исключительности. Главные герои из высшего общества романа Ф.С. Фицджеральда постоянно ощущают свою избранность, но в тоже время они понимают, что изолированы от других людей. Их исключительность базируется на богатстве, что, с одной стороны, гарантирует им безопасное существование, а с другой возводит стену между ними и всеми остальными.

Часто встречающиеся в художественном тексте слова *restless* и *drift* указывают на присущие протагонистам чувства неуверенности и беспокойности. Герои идут по жизни бесцельно, следуя течению общего для страны направления. Например, такая нервная манера поведения характерна для Джея Гэтсби: «He was balancing himself on the dashboard of his car with that resourcefulness of movement that is so peculiarly American <<...>> This quality was continually breaking through his punctilious manner in the shape of **restlessness**. He was **never quite still**; there was always a **tapping foot** somewhere or the **impatient opening and closing of a hand**» (выделено нами – О.Н.) [5, p. 41]. Внутренние душевные терзания и метания, а также желание найти своё место в обществе и в жизни заставляют персонажей романа отправляться на поиски их собственного «Я».

В этом духовном поиске можно усмотреть универсальное ядро мифологемы «Святой Грааль». Гэтсби ощущает необходимость быть активным на своём жизненном пути, что рассматривается Ником (а в какой-то степени и самим писателем), как типично американская черта. Идея перемещения и движения является традиционной чертой менталитета жителей США. Как отмечает отечественный исследователь Е.А. Стеценко,

«поскольку путешествие являлось одним из главных факторов американского опыта, оно стало также важнейшим формообразующим элементом всей национальной литературы, служащим сюжетным и композиционным стержнем художественных произведений и определяющим их образную систему. Мотив странствия, дороги в той или иной форме присутствует почти у всех американских прозаиков и поэтов» [60, с. 15]. Иными словами, Гэтсби обладает большим творческим потенциалом и желанием идти вперед, как и многие американцы, однако, он не может остановиться даже на какое-то время, чтобы найти себе действительно полезное применение и осознать смысл своего движения. Цель, направление движения конструируются каждым индивидом самостоятельно в их воображении.

Первые переселенцы из Европы на североамериканский континент пересекли Атлантический океан и оказались на неизведанных землях, диких просторах нового мира. Им понадобилось много трудолюбия, решительности и сил, чтобы освоить эти территории. Если обратиться к основным мотивам колониальной литературы США, то неудивительно, что именно мотивы *трудолюбия (industry)* и *диких просторов (wilderness)* выделяются в литературоведении в качестве одних из основных. Как отмечает К. М. Баранова, первые переселенцы «могли полагаться только на самих себя, а противостоящие им дикие просторы должны были быть покорены, чтобы служить прочным основанием создаваемого ими нового общества» [19, с. 243]. Идея диких просторов берет начало из христианского вероучения и имеет много общего с мотивом «бесплодная земля». По сути, подобные пространства – это либо пустыня, либо необитаемые или неизведанные земли, которые часто являются неким средоточием зла. «Это понимание прочно укореняется в умах пуритан Новой Англии, и они считают необходимым для себя разрушать эти силы» [21, с. 23]. Иначе говоря, освоение земель Нового Света воспринималось колонистами прежде всего как исполнение поручения Всевышнего, Его воли. Соответственно, прогресс

и изменения в природном ландшафте, проводимые человеком, оцениваются американцами позитивно.

Эти противопоставления – *бесплодие versus плодородие* и *первозданность versus цивилизация* выступают в качестве бинарных оппозиций, в которых в тексте проявляются мотивы «бесплодная земля» и «дикие просторы», взаимодействующие в анализируемом нарративе. Таким образом, значения словосочетаний «бесплодная земля» и «дикие просторы» противостоят не только идее плодородия, но и сопрягаются с антитезой – *первозданность versus цивилизация*. Иными словами, общая ностальгическая направленность романа «Великий Гэтсби» говорит о том, что автор скорее негативно оценивает достижения западной цивилизации и с ореолом романтики воспринимает нетронутую первозданную природу земли, на которую высадились первые колонисты: «...the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world» [5, p. 115]. Данный факт позволяет усмотреть в тексте сочинения использование идей трансцендентализма – философского и литературно-культурного течения, сформированного в Америке в XIX веке. Представители этого направления стремились к девственной природе, неиспорченной цивилизацией. Соответственно, человек, преобразовав природу и израсходовав её ресурсы, превращает её в бесплодную землю. Углубление индивидуализма и субъективизма способствует этим тенденциям, т.к. люди заботятся не о реальности, а об иллюзорном мире.

Писатель показывает влияние цивилизации, как на самых бедных, так и на самых богатых американцев. Том, Дейзи и Джордан Бейкер относятся к избранному аристократическому обществу. Люди, подобные им, имея, казалось бы, все возможные материальные блага, тем не менее, ощущают, возможно и неосознанно, беспокойство по поводу сложившегося положения дел. Устремлённые в «никуда», необузданные, дерзкие молодые люди проводят свою жизнь на вечеринках с выпивкой и танцами. Как замечает рассказчик, в глубине души они пресыщены развлечениями и страдают от

пустоты своей жизни и скуки: «...the absence of all desire...» [5, p. 10]. Чувство неудовлетворённости заставляет их постоянно передвигаться с одного места на другое в поиске развлечений, что подчёркивает автор: «They moved with a fast crowd, all of them young and rich and wild» [5, p. 50].

В эпизоде, когда Ник видит свою кузину в первый раз, у него возникает впечатление, что сидящие рядом девушки похожи на воздушные шары, которые только что совершили полёт вокруг дома: «The only completely stationary object in the room was an enormous couch on which two young women were buoyed up as though upon an anchored balloon. They were both in white and their dresses were rippling and fluttering as if they had just been blown back in after a short flight around the house» [5, p. 7]. Создаётся впечатление, что эти девушки в белых платьях обладают невесомостью. Их «уносит ветром» быстрый темп жизни, они летят за пёстрой толпой таких же охотников за новыми ощущениями, как и они сами. При этом отмеченные перемещения и постоянный поиск нового приводят иногда к весьма причудливым результатам. Неслучайно автор сравнивает гостей в доме Гэстби с мотыльками, которые с лёгкостью порхают в звёздном небе: «In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars» [5, p. 26]. Фактически, присутствующие на вечеринках у Джея не имеют никакой определённой цели в жизни. Они просто пытаются любыми способами убежать от реальности.

В качестве символа движения и роскоши тех лет американцами, прежде всего, воспринимался автомобиль, который стал доступным и желанным транспортным средством для многих людей. Представители высших слоёв общества, имея материальные блага, в том числе шикарные легковые машины, довольно небрежно и весьма эгоистично совершают движение по дороге жизни. Им не важно, что чувствуют другие люди, их не волнуют возможные последствия совершённых действий и произнесённых слов. Все они легко относятся к жизни, ставя во главу угла своё собственное особое положение и благополучие: «They were careless people, Tom and Daisy — they

smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made....» [5, p. 114]. Живые люди для большей части сильных мира всего выступают в роли предметов, которые можно просто выкинуть, как наскучившие игрушки. Однако некоторые представители этого общества пытаются разобраться с разрушениями, источником которых они стали.

Отметим, что имя подруги главной героини романа весьма символично. Фицджеральд называет её Джордан Бейкер, соединяя элементы двух весьма популярных в начале XX века автомобильных брендов («Jordan Motor Car Company» и «Baker Motor Vehicle»): «This name combines two automobile makes: the sporty Jordan and the conservative Baker electric» [6, p. 184]. Идея автомобиля как символа передвижения пронизывает весь роман. Даже стиль жизни героев, их взаимоотношения передаются автором с использованием отсылок к этим явлениям. Так, например, Джордан, предпочитая быструю езду в машине, полагает, что обеспечивать безопасность движения должны другие водители. Сама же девушка не считает нужным снисходить до таких мелочей, ибо она – выше этого: «‘I am careful.’ ‘No, you’re not.’ ‘Well, other people are,’ she said lightly. ‘What’s that got to do with it?’ ‘They’ll keep out of my way,’ she insisted. ‘It takes two to make an accident.’» [5, p. 38-39]. Писатель использует здесь автомобильную метафору, для того, чтобы показать, что девушка, фигурально говоря, попадает в своеобразную аварию при встрече с рассказчиком. Причиной этому является то, что он в реальности не отвечает её ожиданиям и не является до конца честным человеком: «I mean it was careless of me to make such a wrong guess». [5, p. 113]. Ник даёт весомые основания Джордан неверно интерпретировать свои слова и поступки. Он заводит с ней интрижку, не думая о серьёзных отношениях. В результате происходит недопонимание между молодыми людьми. В этой манере поведения можно также усмотреть элементы увечности людей бесплодной земли (т.е. американского общества) в исследуемом романе.

В наиболее концентрированном виде болезнь современных писателю американцев представлена в образе Тома Бьюкенена, которого во многих аспектах можно соотнести с Королём-Рыбаком, хранителем Святого Грааля из средневековых легенд. Из всех персонажей романа именно он находится на вершине социальной лестницы и представляет собой образец поведения для многих. По мнению Э. Юнг, Король-Рыбак также является «правлящим идеалом, влияющим на общество» [66, р. 161], которому необходимы элементы обновления. Тем не менее нужно признать, что в легендах связь короля с его страной намного более прямолинейна, чем в романе, ибо мифологическое сознание воспринимает и трактует причинно-следственные связи более упрощённо. Писатель же прибегает к типизации и преувеличению в образе созданного им американского Короля-Рыбака.

Семья Тома имеет долгую историю в родной стране. Она очень богата и принадлежит к высшим кругам американской аристократии. В Йельском университете юноша был одним из лучших игроков в футбол, а затем начал играть в поло, став выдающимся спортсменом в своём окружении. В анализируемом романе Ф.С. Фицджеральд выстраивает параллель между футболистами и средневековыми рыцарями, воспринимая первых в качестве аналога представителей дворянского сословия, и рассматривая игру в футбол как своеобразный рыцарский турнир. В биографии Ф.С. Фицджеральда можно найти подтверждение этому факту. Рассказывая об университетских годах писателя, его биограф М. Брукколи (M. Bruscoli) упоминает известного футболиста тех лет Хоби Бейкера (Hobeу Baker), подчёркивает, что юный Фицджеральд видел этого спортсмена в образе современного рыцаря Галахада: «...the star halfback seemed like a Galahad figure on and off the field <<...>> Baker was precisely the sort of hero Fitzgerald could identify with, and he was one of the players who made Big Three football glamorous in the days when it was regarded as a gentleman's sport» [76, URL]. В свою бытность студентом сам писатель хотел присоединиться к принстонской футбольной команде,

однако безуспешно. Он не обладал достаточной физической подготовкой, а интереса к спортивным занятиям и упражнениям не проявлял.

Очевидно, что успех любого спортсмена в большой степени зависит от его физической формы и от качества его игры на матчах. В анализируемом романе, перестав играть в футбол, Том больше не имеет славы «великого рыцаря» и теряет смысл жизни: «Tom would drift on forever seeking a little wistfully for the dramatic turbulence of some irrecoverable football game» [5, p. 6]. Утратив вполне реальный ориентир своего существования – успех в спорте, победы в футбольных матчах, признание окружающих людей – он меняет своё поведение и тратит себя на никчёмное времяпрепровождение. Таким образом, молодой человек пытается получать от жизни только удовольствия.

Том занимает достойную ступень на социальной лестнице, но его образ жизни идёт вразрез с традиционной американской концепцией трудолюбия. Тот факт, что он принадлежит к высшим слоям американского общества автоматически не может приравнять его к легендарным странствующим рыцарям или благородным героям, которые оправлялись в поход на поиски истины. Его поступки трудно соотнести с рыцарским кодексом чести. Для Тома важно получать искомое любой ценой с условием сохранения собственной непорочной репутации в обществе. В подобном поведении и в такой жизненной философии можно усмотреть определённое лицемерие. Не столь значимы реальные действия, они могут быть безнравственными, но репутация героя в обществе должна быть безупречной. Иначе говоря, вводя в свой роман традиционные для американской литературы мотивы трудолюбия и негреховности, Фицджеральд показывает их своеобразную трансформацию в эпоху начала XX столетия. В частности, негреховность из внутреннего состояния человека переходит во внешнее проявление, которое может оказаться весьма далёким от сущности индивида.

Том является воплощением искажённых принципов общепринятого поведения, присущих современному ему обществу, которые, фактически,

распространяются на всех персонажей романа. Этот герой в высшей степени эгоистичен. Себялюбие, по сути, составляет основу новых отношений между людьми, которые обитают на «бесплодной земле». Большая физическая сила, которая свойственна Тому как спортсмену, не находит должного позитивного применения и превращается в агрессию. Такие качества как презрение, высокомерие, враждебность проявляются как в его внешности, так и в его характере: «...with a rather hard mouth and a supercilious manner. Two shining, arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward...» [5, p. 6]. Поступки этого персонажа подчиняются лишь его собственным стремлениям: «Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body <<...>> you could see a great pack of muscle shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of enormous leverage—a cruel body» [5, p. 6-7]. Том «болен», а его «болезнь», характерна для всего общества, в котором он живёт. В отличие от хранителя Святого Грааля, Том хочет сохранить своё положение. Он не ждёт ни своего приемника, ни спасения.

Помимо эгоизма для Тома характерно чувство превосходства над другими людьми. Он верит в доминирование белой расы. Свои расистские идеи, а также возможность владеть дорогостоящими вещами и животными, которые отсутствуют у окружающих, усиливают его чувство избранности: «Something was making him nibble at the edge of stale ideas as if his sturdy physical egotism no longer nourished his peremptory heart» [Fitzgerald 2001: 15]. Но обладание дорогими материальными объектами не помогает американскому Королю-Рыбаку исцелиться. Свои идеи по этому поводу персонаж заимствует из книги Л. Стоддарда (L. Stoddard) «Нарастающая волна цвета» (The Rising Tide of Color: The Threat Against White World-Supremacy, 1920). Однако и название книги, и имя автора Том произносит неверно: «Have you read ‘**The Rise of the Coloured Empires**’ by this man **Goddard**?» (выделено нами – О.Н.) [5, p. 10]. Книга действительно содержит в себе идеи доминирования белой нации над «цветными», однако она, по

сути, служит историческим памятником, объясняющим многие современные события. Неизвестно, читал ли Том эту книгу или рассказывает то, что услышал о ней от кого-то на одной из вечеринок. Тем не менее он выбрал для себя мысли, которые способны подтвердить его избранность и отделить его от недостойных. Самого Тома пугают скорее не «цветные нации», а такие люди, как Гэтсби – нувориши без глубоких корней и должного родства. Подобные индивиды хотят занять *его* ячейку в обществе и даже место в *его* доме. Для него они чужие, посягающие на *его* собственный маленький закрытый мирок. Значит, от них надо избавиться.

При этом именно у Тома складываются близкие отношения с двумя женщинами, которые так значимы для Гэтсби и для механика Уилсона, который хочет купить у Бьюкенена синюю машину. В анализируемом художественном произведении и Гэтсби, и Уилсон изображены в виде рыцарей, пытающихся завоевать своих прекрасных дам и каждый заполучить свой Святой Грааль. Том в меньшей степени имеет референцию к рыцарям, так как он выступает хранителем их трофеев и ищет не какой-то идеал, но находится в поисках исцеления от одиночества, потерянности и скуки. Его общие черты с образом рыцаря просматриваются в ретроспекции к его прошлому и молодости.

В отличие от Короля-Рыбака из легенд, Том не хочет, чтобы девушки ускользнули из-под его влияния. Для него вполне естественно иметь любовницу. Это положение дел не воспринимается как нечто аморальное, но одновременно он не готов терпеть обман по отношению к себе. Узнав о связи Гэтсби и Дейзи, Том полон гнева и возмущения. Он чувствует, что теряет контроль над сложившейся ситуацией: «His wife and his mistress, until an hour ago secure and inviolate, were slipping precipitately from his control» [5, p. 79]. Имена обеих девушек Дейзи (англ. daisy – маргаритка) и Мёртл (англ. myrtle – мирт) весьма символичны и не случайно даны героиням романа. Таким образом, здесь явно просматриваются отсылки как к природе, так и к

Святому Граалю, которые в рыцарской литературе соотносятся с женщинами.

По мнению Э. Юнг «зло против женской сущности и разграбление природы» [66, с. 168] является причиной упадка общества, превращая его в бесплодную землю. В течение своего существования человек пытался покорить природу и подчинить её себе. На это были направлены в большой степени достижения науки и техники, цивилизации в целом. Однако эгоистическое и потребительское отношение к природе приводит к тому, что земля становится бесплодной. В определённой степени здесь можно усмотреть параллель с тем, как Том выстраивает отношения с близкими ему женщинами. Показательной является сцена, где Том бьёт свою любовницу Мёртл, ломает ей нос, когда она не желает ему подчиняться и не перестаёт называть имя его жены. Гэтсби, следуя за своим идеалом в лице Тома, также хочет, чтобы Дейзи подчинилась тому видению реальности, которое он выстроил в своей голове. Ему необходимо, чтобы женщина признала, что никогда не любила своего мужа.

В отличие от Гэтсби, Том не придерживается никакой системы ценностей и меняет свои жизненные представления в зависимости от ситуации, чтобы сохранить всё так, как для него комфортно: «The transition from libertine to prig was so complete» [5, p. 83]. В средневековых романах Король-Рыбак временно исцеляется при помощи Святого Грааля. Однако этот артефакт не может излечить его полностью. Аналогичным образом обладание каким-либо из предметов материального мира и властью над другими людьми не могут заменить настоящих человеческих отношений. Подчеркнём, что и в наши дни для многих обладание чем-либо и контроль над кем-то являются своеобразными попытками избежать ощущения потерянности и бессмысленности своей жизни. При этом, эти поиски преодоления подобных аспектов можно воспринимать как истинный Святой Грааль. Когда нестабильные жизненные ориентиры, символом которых в романе является Том, перестанут оказывать столь большое влияние на

людей, когда то, что он олицетворяет, не будет столь желанным для них, бесплодная земля, возможно, начнёт обновляться.

Для «принцев и принцесс», «королей и королев» американской аристократии богатство является некоторой защитой от проявления упадка. Деньги помогают им сохранить свою власть, обеспечивают владение роскошными домами, красивой одеждой и предоставляют различные развлечения действующим лицам. Однако у большей части населения страны при растущем имущественном и социальном неравенстве во время первой половины XX века не было таких средств. Данная прослойка американского общества изображена в романе при помощи персонажей, которые живут в так называемой Долине Пепла (Valley of Ashes). Они – неимущие и находятся на самом краю социальной пропасти. Предметы и живые существа в долине буквально созданы из пепла (ashes) и пыли (dust) или покрыты ими, что символизирует увядающую, бесплодную землю и погибающую природу: «...a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air...» [5, p. 16]. На месте сгоревших зданий лежит зола, а толстый слой пыли лежит на предметах, о которых никто не заботится, т.к. в них уже никто не нуждается. Данной метафорой писатель изображает судьбу обездоленных и бедных людей родной для него страны.

Долина Пепла находится между вымышленным Уэст Эггом и Нью-Йорком, предположительно рядом с мостом, которые соединяют острова Манхэттен и Лонг-Айленд: «About half way between West Egg and New York...» [5, p. 16]. Спецификой данного места в произведении является тот факт, что, оно, с одной стороны, является мифологическим элементом и выглядит неким преувеличением, а с другой – изображает проявление реального мира. Эта территория является неким водоразделом между так называемыми неудачниками, теми гражданами, кто не смог выдержать конкуренции с преуспевающими дельцами и ускорившегося ритма жизни, и.

Им не суждено обрести достойное место среди сильных мира сего. С огромного старого плаката за Долиной Пепла неустанно наблюдают глаза Т. Дж. Эклберга (T.J. Eckleburg), окулиста. Этот постер является неким символом современности – рекламы, коммерции и, конечно, денег. Данный пример рекламного экфрасиса «одновременно рекламирует и критикует социальные, экономические, религиозные, моральные миры современной Америки» [27, с. 146], понимается как «подмена Бога, фальшивое божество» [27, с. 146]. Одновременно с этим можно предположить, что бизнес окулиста пришел в упадок, сам врач разорился, что усиливает общий трагический фон романа.

Долина является краем бесплодной земли, который отделён от железной дороги побелённой стеной («...a low white-washed railroad fence» [5, p. 17]). Она ведёт к центру Нью-Йорка, сосредоточению власти и денег. По ней можно добраться до места, к которому стремятся представители «Века Джаза». В описании этого места можно усмотреть явно проступающий контраст между грязью, общим запустением места обитания выброшенных из жизни и опустившихся людей, и чистотой белого забора. В определённом смысле – это граница двух миров, соприкасающихся лишь на самом краю Долины: «...a small block of yellow brick sitting on the edge of the waste land, a sort of compact Main Street ministering to it and contiguous to absolutely nothing...» [5, p. 17]. В этом месте расположены три заведения: одно из них представляет круглосуточный ресторан, другое сдаётся внаём, а третье представляет собой ремонтную мастерскую, которая принадлежит механику Джорджу Уилсону. Все они предоставляют услуги, интересующие людей высокого социального статуса (заправить или отремонтировать машину, перекусить и т.д.). Все они направлены на то, чтобы можно было уехать после этого дальше на поиски новых развлечений. Никто из представителей аристократии не хочет замечать, что происходит вокруг них, вникать в проблемы и страдания своих менее удачливых сограждан.

Джордж Уилсон является главным персонажем из тех, кто живёт в Долине Пепла. Между ним и Джем Гэтсби можно найти большое количество параллелей. Оба эти американских рыцаря преданы иллюзорному видению мира, оторваны от реальности и действуют согласно своим иллюзиям. Как и Гэтсби, Уилсон не принадлежит к аристократическому обществу, но также очень сильно хочет туда попасть. Джордж служит своей жене Мёртл и отказывается ради неё от собственных стремлений и желаний: «Generally he was one of these worn-out men <<...>> He was his wife's man and not his own» [5, p. 87]. Он завоёвывает свою супругу обманом, выдав себя за состоятельного человека, одолжив для свадьбы чей-то костюм.

Однако Уилсон не смог нажить более или менее приличное состояние, пытаясь заработать деньги для своей любимой женщины честным трудом. Это невозможно сделать на бесплодной земле. Он жертвует всем ради жены, и этим разрушает собственную личность. Осознание безысходности делает его человеком из пепла и пыли. Единственная хрупкая надежда, некий символ спасения для него – это возможность купить синюю машину Тома Бьюкенена, которую последний обещал ему продать. Мужчина убеждён, что данный автомобиль даст возможность достойно двигаться дальше по жизненному пути, поможет ему изменить свою судьбу и обрести свободу. Отметим, что свобода (freedom) и судьба (fate) являются стержневыми символами американской идентичности. Стремление изменить своё социальное положение, своеобразное движение в сторону *американской мечты* – это своеобразный Святой Грааль для тех, кто живёт в Долине Пепла, поиски того, что невозможно обрести им в данном обществе.

Подобное положение дел проясняет, почему персонажи романа «Великий Гэтсби» стремятся покинуть реальность и сбежать в иллюзорный мир. Примером может стать поведение Мёртл. Она осознаёт, что труд простого механика не даст ей возможность вести желаемый образ жизни, и заводит себе богатого любовника, Тома Бьюкенена. В отличие от других жителей Долины она сохраняет в себе переполняющую её жизненную

энергию (vitality). Став богатой хозяйкой квартиры, которую снимает для нее любовник, женщина начинает чувствовать себя богатой дамой и ощущать чувство собственного превосходства над другими. Энергичность, присущая ей, сменяется надменностью: «The intense vitality that had been so remarkable in the garage was converted into impressive hauteur» [5, p. 21]. Для подобных ощущений у Мёртл в реальности нет никаких оснований. Её принадлежность к миру богатых иллюзорна, Том только использует её в качестве одного из своих развлечений. Но подобное поведение – это своеобразный способ уйти от реальной жизни, где всё подвержено упадку и разрушению. Для людей «бесплодной земли» мифологема «Святой Грааль» заключается в возможности спрятаться от самих себя и от реальности. Однако эскапизм только камуфлирует проблему, но не является её решением. В мире избранных людей высшего общества также можно увидеть пыль: «...a hundred pairs of golden and silver slippers shuffled the shining dust...» [5, p. 96]. Другими словами, мотив «бесплодная земля» в анализируемом романе проявляется при изображении всех слоёв общества.

Том в образе Короля-Рыбака и охраняемая им его собственность Дейзи, аллюзивно соотносящаяся со Святым Граалем, становятся метафорическими «неаккуратными водителями» на дороге к *американской мечте*. Именно из-за них в финале романа происходит трагедия. По большей части прямо или косвенно они виноваты в смерти Мёртл, Уилсона и Гэтсби. Именно в поисках такого ложного Грааля следуют люди по «бесплодной земле» Америки начала XX века. Фицджеральд отмечает в своём романе всё увеличивающееся обезличивание и опредмечивание людей в рамках новых экономических отношений, что часто ведёт к духовной (а иногда и реальной) смерти личности.

Одним из тех, кто хочет обрести эту инвертированную *американскую мечту*, является Джей Гэтсби. Когда его судьба уже предрешена, и магия, созданная деньгами, исчезает, только пыль остается в огромном, но уже пустом особняке: «There was an inexplicable amount of dust everywhere and the

rooms were musty as though they hadn't been aired for many days» [5, p. 94]. Иллюзия, которую поддерживало всё это время воображение главного героя, разрушается в тот самый момент, когда в отеле Плаза происходит откровенный разговор между Гэтсби и Томом. Именно тогда читатели и Дейзи узнают правду как о Гэтсби, так и его нечестном, жестоком, криминальном способе зарабатывания денег. «Грязная пыль в его мечтах» – это проявление искаженных ценностей современного мира в нём самом: «No — Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men» [5, p. 4]. В определённом смысле Джея Гэтсби можно также сопоставить с Королём-Рыбаком своего времени. Он выстроил свой замок там, где больше всего нужен Святой Грааль, передающийся из поколения в поколение американцами – национальная американская мифология, которую он сохранил в своей собственной иллюзии. Джей Гэтсби изначально изображается Ф.С. Фицджеральдом как *Новый Адам* в поисках *американской мечты*.

Трансформация в восприятии и понимании национальных мифов становится увечьем, характерным также и для других рыцарей современной Америки, отправляющихся на поиски своего Святого Грааля. Попытка вернуть прошлое является в том числе и неосознанной попыткой исцелить себя и вернуться назад к первоначальной концепции *американской мечты*, которая трансформировалась для Гэтсби именно в период его первой любви: «He stretched out his hand desperately as if to snatch only a wisp of air, to save a fragment of the spot that she had made lovely for him. But it was all going by too fast now for his blurred eyes and he knew that he had lost that part of it, the freshest and the best, forever» [5, p. 97] Таким образом, Джей Гэтсби показан в романе в разных аспектах. Он одновременно и Король-Рыбак, и рыцарь в поисках Святого Грааля.

Подводя итоги вышеизложенному, подчеркнём, что мотив «бесплодная земля» выражает одновременно тревогу и растерянность, характерную для

переходного периода в культуре США, упадок страны, выражаемый в сильном социальном расслоении, и вытекающую из него моральную деградацию и ценностную дезориентацию людей. Реализация анализируемого мотива в повествовании также указывает на ностальгию по доцивилизационному состоянию, когда человек находился в полной гармонии с природой.

3.2. Воплощение одиночества и неудовлетворённости в обществе потребления (Дж. Стейнбек «Зима тревоги нашей»)

Состояние Нью Бейтауна (New Baytown), родного города главного героя романа Итана Аллена Хоули, одного из маленьких американских городков можно напрямую соотнести с мотивом «бесплодная земля»: «Sickness or despair fell on New Baytown — perhaps an attitude from which it did not recover. Other towns not too far away grew and prospered on other products and energies, but New Baytown, whose whole living force had been in square-rigged ships and whales, sank into torpor. The snake of population crawling out from New York passed New Baytown by, leaving it to its memories» [13, p. 161]. Итан проводит сравнение жизни человека с жизнью городов, и полагает, что их город после долгого периода процветания «заболел» и существует только воспоминаниями о своём великом прошлом и находится в упадке, что связано с экономическим развитием общества.

Мистер Хартог (Mr Hartog), приезжий знакомый Марджи Янг-Хант, известной в городе гадалки, которого она пригласила на обед вместе с четой Хоули, отзываясь о Нью Бейтауне следующим образом: «It's a fascinating town — unspoiled» [13, p. 151]. Иначе говоря, основную черту, характеризующую этот городок, данный персонаж видит именно в его неиспорченности. Это высказывание наводит на мысль, что отсутствие процветания в городе некоторым образом связано с его чистотой и даже благородством. В то же время успех в ведении конкретного бизнеса, а значит и благосостояние людей, занимающихся им, часто сосуществуют с определёнными изъянами в их поведении, ибо преуспевание часто основывается на лукавстве, обмане и нечестном поведении. Тема невозможности обрести богатство абсолютно честным путём прослеживается на протяжении всего художественного произведения. Здесь явно можно усмотреть связь и с анализируемым мифологическим мотивом, и с символикой тьмы. С течением времени в родной город Итана приходят изменения, а с ними главный герой оказывается подвержен трансформации.

Противопоставление света и тьмы играет существенную роль в реализации рассматриваемого мотива в романе.

Бакалейная лавка, где работает Итан, за зелёными жалюзиями наполняется тьмой, когда он находится там один после закрытия магазина. Помещение подсвечено холодным синевато-зеленоватым резким неоновым светом. Всё это напоминает главному герою готический Шартрский собор во Франции: «The store was **greeny** from the **drawn shades** over the big front windows <<...>> Ethan flipped a switch and flooded the cold cuts, cheeses, sausage, chops, steaks, and fish with a **cold bluish neon glare**. A reflected cathedral light filled the store, a **diffused** cathedral light like that of Chartres» (выделено нами – О.Н.) [13, p. 11]. Выбор цветовой гаммы автором не случаен. Подобно холодному освещению собора, помещение магазина тоже наполняется отраженным холодным неоновым светом. В Средневековье церковные витражи создавали определённую атмосферу в соборе и этим привлекали людей, производя на них сильное впечатление. Продаваемый товар, с точки зрения ведения бизнеса, таким же образом должен действовать на покупателей. Однако цели у собора и магазина разные. Первый должен научить людей христианским догматам, а второй, соответственно, убедить их купить продаваемый товар. Посредником между человеком и обществом в последнем случае становятся долларовые зеленые купюры, с которыми метафорично соотносится зелёный цвет жалюзи. Используемые автором в вышеприведенной цитате выделенные словосочетания создают отрицательно воздействующую на читателя атмосферу одиночества.

Свет же наполняет магазин, в котором работает Итан, только, когда он открыт, что символизирует общение между людьми. Тьма, напротив, окутывает лавку в те моменты, когда Итан остаётся наедине с самим собой, не выставляя напоказ то, что происходит у него в душе. Часто, пока еще никого нет в магазине, он пытается разговаривать с продуктами, и читает им нечто, похожее на проповедь. Здесь проявляется то, как люди общества потребления, наделив предметы потребления социальным ореолом, узнают

друг друга только с помощью вещей: «...human beings, having endowed commodities with social auras, come to know one another only in material terms» [97, p. 77]. Именно поэтому главный герой явно испытывает проблемы в общении. Устанавливая контакты с другими людьми, он постоянно ощущает своё одиночество.

Так, Итан любит свою жену Мэри, но он не уверен, что знает и полностью понимает её: «Does anyone ever know even the outer fringe of another? What are you like in there? Mary—do you hear? Who are you in there?» [13, p. 51]. Мужчина не находит поддержки у людей, которые его окружают, из-за чего чувствует неудовлетворение. Он в шутку даёт своей жене различные прозвища и не пытается разговаривать с ней всерьёз. Создаётся впечатление, что протагонист не готов и не хочет получить прямые ответы на интересующие его вопросы.

В описании Мэри, жены Итана, автор использует различные языковые средства, указывающие на категорию света. Так, Дж. Стейнбек представляет ее как красивую женщину, от которой исходит свет и сияние: «My Mary was just beautiful, just beautiful and shining. <<...>> A light from inside her oozed out of her pores» [13, p. 149]. Он развивает эту мысль и в другом эпизоде своего сочинения, характеризуя ее следующим образом: «No one in the world can rise to a party or a plateau of celebration like my Mary. It isn't what she contributes but what she receives that makes her glow like a jewel. Her eyes shine, her smiling mouth underlines, her quick laughter builds strength into a sickly joke» [13, p. 259].

С одной стороны, свет, который Мэри излучает изнутри, создаёт комфортную атмосферу для людей вокруг нее. С другой стороны, именно из-за этой женщины Итан испытывает постоянное чувство неудовлетворения. В разговоре с мужем она заявляет: «You could climb out of it if you didn't have your old-fashioned fancy-pants ideas. Everybody's laughing at you. A grand gentleman without money is a bum» [13, p. 34]. Как следует из цитаты, Мэри неосознанно отправляет своего «рыцаря» в сомнительное приключение на

поиски необходимых денежных средств для семьи, то есть на поиски современного ложного Святого Грааля.

Свет в образе Мэри указывает на её сильную связь с внешним миром. Отметим также большое влияние, которое оказывает на неё общественное мнение. Ведь, по сути, для Итана она становится его рупором и изменяет поведение мужа и даже его принципы. Тем не менее полностью полагаться на мнение социума, порой очень противоречивое и даже лживое, небезопасно для любого человека. Подобные двойные стандарты являются возможной причиной его разрушающего воздействия на людей: «Sometimes I've seen a look in eyes, a frenzied animal look as of need for a quiet, secret place where soul-shivers can abate, where a man is one and can take stock of it» [13, p. 44]. Потребность иметь некое тёмное убежище для того, чтобы залечить свои «раны», указывает на наличие у главного героя увечья Короля-Рыбака, связанного с мотивом «бесплодная земля». Ведь ориентация высшего социального слоя американского общества на поддержание репутации и наличие существенных денежных средств, независимо от того, каким путем они нажиты, пагубным образом действуют на души людей.

В качестве ритуальной церемонии в сочинении выступает бизнес. Так, процедура открытия сейфа в местном банке производит впечатление своеобразного христианского обряда: «...like a religious ceremony. They practically stood at attention as the clock hand crossed nine. <<...>> Then Joey dialed the mystic numbers and turned the wheel that drew the bolts. The holy of holies swung stately open and Mr. Baker took the salute of the assembled money. I stood outside the rail like a humble communicant waiting for the sacrament» [13, p. 196]. Глава банка сравнивается со священником, который предлагает присутствующим причаститься и приблизиться к святыне – деньгам: «Father Baker genuflects and opens the safe and we all bow down to the Great God Currency» [13, p. 132]. Люди, участвующие в этой сакральной церемонии, ощущают непреодолимой желание обладать хотя бы частью этого богатства.

Как отмечает главный герой, раньше в цивилизованном мире, освещённом дневным светом, он получал успокоение от близости с природой, растворялся в ней: «Once long ago when I lived in a daylight world, the world being too much with me, I would have gone to grass. Face downward and very close to the green stems, I became one with ants and aphids and sow bugs, no longer a colossus. And in a ferocious jungle of the grass I found the distraction that meant peace» [13, p. 263]. Приведённая цитата может рассматриваться как референция к сонету «Чрезмерен мир для нас» (*The World Is Too Much with Us*, 1807) английского романтика Уильяма Водрстворта (William Wordsworth). В нём поэт призывает человечество вернуться к природе:

«The world is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers;—
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!» [14, URL].

Также можно проследить аллюзию Дж. Стейнбека на сборник «Листья травы» (*Leaves of Grass*, 1812-1892) американского поэта Уолта Уитмана (Walt Whitman). Последний неоднократно подчёркивал, что найти свободу можно только на лоне природы и заявлял о ценности каждой личности. Главный герой «Зимы тревоги нашей» иносказательно хочет опуститься «вниз к траве» (*go to grass*) и оказаться на одном уровне с другими людьми – не выше и не ниже других. Иными словами, он хочет иметь равноправие – высшую ценность американского общества – а также, в более универсальном смысле, обрести определенный баланс в жизни. Осуществить же это, по его мнению, можно лишь, оказавшись на природе, но отнюдь не в мире людей.

Итан чаще разговаривает со своими умершими предками, чем с живыми людьми. Попав в ловушку своего внутреннего мира, он ощущает внутреннюю пустоту и не видит смысла в жизни. Такое положение дел можно назвать экзистенциальным вакуумом или неким погружением в темноту: «Trapped inside of himself, Ethan manifests the emptiness and lack of

meaning in life that characterize the existential vacuum» [93, p. 10]. Протагонист пытается скрыть свои чувства, уходит от света, опускаясь во мрак, т.е. он старается найти смысл существования глубоко внутри себя, а потому реальность вещей становится для него менее очевидной.

Как отмечает австрийский психиатр Виктор Франкл (нем. Viktor Frankl) в более поздних изданиях своей книги «Человек в поисках смысла» (1946), жизнь американцев во второй половине XX века всё больше начинает походить на конвейер. В обществе потребления появляется большое количество свободного времени, ежедневная рутина приносит в жизнь монотонность, скуку и вакуум. В среднем, как отмечает учёный, в Америке экзистенциальный вакуум проявляется более явно, чем в Европе: «On the average, however, the facts remains that in America the existential vacuum is more manifest than in Europe» [85, p. 95]. Причина этого видится в отходе от инстинктов и разрушении традиций, что подталкивает каждого индивида делать то, чем заняты другие люди, независимо от собственного мнения и желаний. Так возникают проявления конформизма и тоталитаризма в жизни людей, а они сами видят в этом, по сути, ложные идентичность и смысл. Анализируемый роман иллюстрирует все эти противоречивые тенденции в американском обществе, где Итан отказывается от собственного «Я» ради потакания вкусам большинства. Австрийский учёный считает, что смысл нашей жизни придают хорошо выполненная работа, жизненный опыт или отношения между людьми, а также готовность самого человека к неизбежному страданию. Главный герой романа не видит смысла в своей работе в бакалейной лавке, его отношения с близкими переживают кризис, а прошлое перестаёт иметь ценность. В жизни Итан не хочет больше страдать. Всё это и является катализатором его дальнейших действий. Он, как и многие другие американцы, отправляется на поиск смысла жизни, на поиски своего Святого Грааля.

Имя, которым писатель наделяет протагониста своего романа весьма символично. Оно соотносится с именем героя войны за независимость в

США (1775-1783) Итаном Алленом (Ethan Allen), автором философско-теологического трактата «Разум, единственный оракул людей или краткая система естественной религии» (Reason, the Only Oracle of Man Or A Compendius System of Natural Religion, 1784). Последний вместе с Томасом Янгом (Thomas Young), еще одним американским деистом, который также был среди организаторов Бостонского чаепития, в этом тексте выступает против традиционного института церкви, поддерживая рациональное мышление и свободу исследований [98, р. 47]. Подобно этим деятелям прошлого, главный персонаж «Зимы тревоги нашей» в основном апеллирует к разуму, пытаясь, однако, в определенной степени понять иррациональное. Стараясь оправдать совершаемые им действия, мужчина выстраивает в своём сознании логические структуры собственных поступков.

Чтобы поразмышлять над тем, что происходит в его жизни, у протагониста есть особое место, где он уединяется, часто в ночное время или в предрассветные часы. Работа не позволяет Итану проводить свои дни в соответствии со своими желаниями, но, тем не менее, как было указано выше, он находит своё *Место* (the Place) в Старом порту, где по ночам может наблюдать неизбежные древние циклические периоды жизни и времени, приливы и отливы: «Now in the night I wanted Old Harbor and the Place, where an inevitable world of cycles of life and time and of tide could smooth my raggedness» [13, р. 263]. Для главного героя всё вышперечисленное представляет собой нечто справедливое и стабильное, возникшее из колыбели цивилизации, что на время восстанавливает его целостность.

Именно в Старый порт Итан приходит в самые важные периоды своей жизни: перед войной, накануне свадьбы, незадолго до рождения дочери и т.д. Как утверждает отечественный исследователь Н.Е. Леонова, в художественных произведениях Дж. Стейнбека «элементы волшебного пространства (природные и астральные явления, очертания рельефа местности, чаще всего в резко деформированном виде и др.) служат разграничением обыденного мира героев и их внутреннего содержания» [43,

с. 14]. Итан проводит много времени у моря ночью. Автор вводит в нарратив внутренние монологи главного героя, что отсылает читателя к сочинениям Уильяма Шекспира. Используемое словосочетание «Зима тревоги нашей», по сути, является частью цитаты из начала пьесы знаменитого драматурга «Ричард III» (Richard III, 1591). Зима – это неудовлетворённость Итана своим финансовым и социальным положением. Когда его статус повышается в родном городке, она сменяется метафорическим летом: «The winter of Ethan's discontent with his financial and social position changes to a glorious summer in terms of his elevated status in his hometown, New Baytown» [104, p. 183]. Подобно участникам шекспировских драм, Итан пытается решить сложные, часто неоднозначно понимаемые обществом вопросы морали и долга. Главный герой соотносится со средневековым рыцарем: чувства порядочности, благородства изначально сильны в его характере.

У Итана хранятся шляпа и меч одного из самых известных рыцарских орденов тамплиеров (Knight Templar hat and sword). Он собирается выбелить плюмаж на этой шляпе, т.к. перья потеряли свою чистоту и пожелтели: «I wonder if they can bleach that ostrich plume or do I have to get a new one?» [13, p. 68]. В стремлении героя придать этому головному убору былую привлекательность можно усмотреть его желание вернуть на прежний пьедестал исчезающие нравственные идеалы. Не менее важным предметом, который хранится в шкафу, является меч. Он символизирует силу, власть, преодоление враждебных сил и связан со своим владельцем тесными узами. Однако меч Итана хранится в шкафу, что намекает на нереализованные благородные намерения и рыцарский потенциал. Часто меч в средневековых легендах получает собственное имя. Так, например, в легендах о короле Артуре, меч под названием Экскалибур (Excalibur) фигурирует во многих эпизодах этих сказаний и является боевым оружием. Исследователь Э. Юнг подчеркивает, что меч «может быть символом разума» [66, с. 69]. Разум является выдающимся оружием *homo sapiens*, которым можно воспользоваться для анализа, обобщения, для решения креативных и

познавательных задач, развития прогресса. Меч одновременно выступает и в качестве предмета, который дополняет Святой Грааль, и является опасным артефактом для тех, кто владеет им неосознанно и действует необдуманно, что характерно для Персеваля, рыцаря, который ищет Грааль. Иначе говоря, заключенная в мече сила может быть использована как в позитивном, созидательном, так и в негативном, деструктивном или разрушительном ключе.

Далеко не всегда главный герой анализируемого романа поступает логично и рационально. Так, например, когда приходит время принимать решение об ограблении банка, он опирается на весьма сомнительное умозаключение, что темные судьи из глубины его сознания уже решили этот вопрос за него: «...I found that the dark jury of the deep had already decided for me. There it was, laid out and certain. <<...>> No choice then. <<...>> And apparently I was the last to know» [13, p. 88-89]. Фактически Итан снимает с себя ответственность за принятие решения, обосновывая его чем-то иррациональным, неподвластным ему. Он оправдывает свои поступки, убеждая себя в том, что должен действовать в соответствии с тем, что якобы решено без его участия. Он не соотносит свой поступок с общественными нормами поведения. Иными словами, протагонист не считает необходимым учитывать то, как его деяния могут отразиться на других людях, и тем самым исключает из своего поведения «свет», погружая себя во «тьму».

Итан, по сути, становится другим человеком, что отмечают как окружающие его люди, так и он сам: «All day people had remarked that I looked well, by that meaning I looked different, more confident, changed» [13, p. 88-89]. Эти изменения происходят в нём под влиянием того, как развивается общество их городка, а вместе с ним и Америка в целом: «This year of 1960 was a year of change, a year when secret fears come into the open, when discontent stops being dormant and changes gradually to anger. It wasn't only in me or in New Baytown. <<...>> And it wasn't only the nation; the whole world stirred with restlessness and uneasiness as discontent moved to anger and anger tried to find an

outlet in action, any action so long as it was violent—Africa, Cuba, South America, Europe, Asia, the Near East, all restless as horses at the barrier» [13, p. 249]. Неудовлетворение перерастает в чувство злости. Тревога и беспокойство находят выход в жестоких поступках людей по всему миру.

Неслучайно именно негативные эмоции выведены на первый план уже в самом названии романа. Например, воспоминания о предательстве Бейкеров (the Bakers) в отношении своей семьи Итан использует как основу для усиления собственного чувства озлобленности в отношении этих людей. А это в свою очередь помогает ему избавиться от накопившегося напряжения: «I need something to hate. Being sorry and understanding—that's rap. I'm looking for a real hate to take the heat off» [13, p. 245]. Неудовлетворённость своим положением порождает его собственную жестокость, направленную на других людей, ради так называемого блага своей семьи.

Главный герой учится различным трюкам и техникам у иных персонажей романа, например, у «городской ведьмы». Марджи Янг-Хант гадает на картах Таро и предсказывает Итану будущее богатство. В образе гадалки из анализируемого романа можно усмотреть своеобразное воплощение волшебницы Морганы из средневековых легенд. В «Деяниях короля Артура и рыцарей Круглого стола» Дж. Стейнбека Моргана завидует королю Артуру, его силе, влиянию, благородству, а потому она стремится навредить ему и заполучить то, чем он обладает – его власть. Она использует чёрную магию и манипулирует людьми, играя на слабостях их характеров: «...the dark and destructive magic which is the weapon of the jealous...» [12, p. 109]. Это же справедливо и в отношении Марджи.

Предсказательница пытается повлиять и на самого Итана, уверяя последнего, что тот скоро разбогатеет. Но сама колдунья уверена, что именно её магические действия и сила убеждения являются причиной изменений в характере и желаниях мужчины: «Probably she was the only one who knew the depth of the change in Ethan and it frightened her because she thought it was her

doing» [13, p. 173]. Голос Марджи может подстраиваться под слушающего: «It was in her voice too, a velvet growl that changed to a thin, mellow confidence for wives» [13, p. 17]. Интуиция, умение хорошо разбираться в людях, знание человеческих характеров, постоянная работа над собственной внешностью и поведением – вот та магия, которой пользуется современная Моргана, навязывая людям своё видение мира.

Колдунья-прорицательница ищет себе нового любовника-спонсора. Все мужчины, которые встречались ей ранее, не подходили на эту роль. Они были слабы духом, тщеславны, легко впадали в отчаяние или панику: «...most of them guilty, wounded in their vanity, or despairing...» [13, p. 172]. Подобными представителями сильного пола «бесплодной земли» было легко манипулировать: «It was easy to move such men through their fears and their vanities» [13, p. 172]. Однако Марджи так же, как и Моргана-врачеватель из ирландских сказаний – друг слабых и несчастных людей, которые делятся с ней своими бедами. Более того, можно сказать, что она лечит их души, что добавляет амбивалентности образу американской волшебницы: «...for to them she was a kind of Andersen's Well—receptive, unjudging, and silent...» [13, p. 173]. Умение психологически помогать людям в непростых жизненных ситуациях становится востребованной характеристикой современной магии, что объясняется общим поворотом западной культуры, заставляющим индивида заглянуть внутрь себя: «And because modern man refuses to bow to a sovereign divinity, enlightenment must be found only within the self» [13, p. 142]. Город также оказывает разрушительное воздействие на души людей, что напрямую связано с мотивом «бесплодная земля» и говорит об углублении его психологизма.

Марджи пытается завоевать Итана и оказывает на него косвенное психологическое давление, даёт ему импульс к действию – заработать много денег. За определённую часть от его заработка она готова врачевать его совестливую душу: «You're going to need a friend to talk to and I'm the only person in the world who fills the bill. A secret's a terribly lonesome thing, Ethan.

And it won't cost you much, maybe only a small percentage» [13, p. 268]. Если Марджи можно соотнести с мифологической Морганой, то Итан в данной ситуации ассоциируется с королём Артуром, которого после его последней битвы увезли восстанавливать свои силы на волшебный остров Авалон. Для Марджи значима лишь собственная комфортная жизнь, которая заключается в том, чтобы не испытывать денежных проблем. Но при этом он не хочет работать. Естественно, что это желание идёт вразрез с раннеколониальным пуританским постулатом «о необходимости совместно трудиться ради благополучия всего общества» [19, p. 247]. Марджи, напротив, всеми силами пытается этого избежать.

Босс Итана, итальянец Альфио Марулло учит его не манипулировать людьми, но служить законам бизнеса в США, подобно тому, как рыцарь Горнемант преподаёт уроки рыцарского этикета Персевалю. В каком-то смысле самого Марулло можно также сопоставить с Королём-Рыбаком, причём его «замком», где хранится Грааль, является сама бакалейная лавка. Итальянца мучает артрит (аллюзия к увечью хранителя Святого Грааля): «My arms hurt, kid. Arthritis.... Gets worse» [13, p. 20]. Приехав в Америку несколько лет тому назад, он был сильно увлечён идеями американской мифологии. Однако его сильно удивило то, каким образом сами жители США интерпретируют свои мифы. Со временем Марулло привык к жестоким правилам американского бизнеса: «“Business is money. Money is not friendly. <<...>> Money got no friends but more money.” “That’s nonsense, Marullo. I know plenty of nice, friendly, honorable businessmen.” “When not doing business, kid, yes. You going to find out. When you find out is too late. You keep store nice, kid, but if it’s your store you maybe go friendly broke. I’m teaching true lesson like school...”» [13, p. 23]. Согласно американскому канону ведения дел, люди остаются друзьями только до того момента, пока их интересы не сталкиваются.

Для Марулло Итан становится тем, кто возвращает его из циничного восприятия отношений между людьми и даже реабилитирует для него

мифологию США. Сначала его помощник ведёт себя честно и даже не берёт предлагаемую ему взятку. В каком-то смысле, поступив правильно и благородно, Итан излечивает своего работодателя от душевной болезни и разочарования: «One guy didn't try to cheat him, didn't steal, didn't whine, didn't chisel. He tried to teach the sucker to take care of himself in the land of the free but the boob couldn't learn. For a long time you scared him. He tried to figure out your racket, and he discovered your racket was honesty. <<...>> He wants to make you a kind of monument to something he believed in once» [13, p. 225]. В тот момент, когда владелец бакалейной лавки заново обретает веру в то, что честные люди по-прежнему живут на этой земле и руководствуются благородными идеями, сам Итан отказывается от них и начинает применять сомнительные способы ведения бизнеса, по иронии, полученные им от самого Марулло. Однако это уже показная наивность и честность, которые продиктованы желанием незаметно манипулировать своим боссом. Хозяин лавки в разговоре часто называет своего работника «парень», «мальчишка». Если Итан в начале чувствовал себя униженным и раздражённым из-за фамильярного обращения к нему хозяина лавки, то со временем у него возникает желание, чтобы Марулло его так называл: «There's that "kid" again. I don't mind it any more. I want him to call me "kid," even to think of me as "kid.»» [13, p. 58]. В какой-то момент Марулло предлагает Итану стать своим партнёром, но главный герой уже планирует украсть всё и не скрывает этого, хотя его босс не воспринимает эти заявления всерьёз.

В конце концов, протагонист предаёт Марулло и скрытно сдаёт его властям. Однако в полиции босс, готовясь к депортации, отдаёт Итану совершенно бесплатно свою бакалейную лавку: «It's like a man is made a certain way with a certain direction. If he changes that, something blows, he strips a gear, he gets sick. It's like a—well, like a do-it-yourself police court. You have to pay for a violation. You're his down payment, kind of, so the light won't go out» [13, p. 226]. Научившись жить по правилам общества потребления, иностранец отвернулся от света в своей душе и повернулся в сторону её

тёмных аспектов. Желая искупить свои прегрешения, Марулло «платит» за своё будущее в вечности Итану, которого он воспринимает как абсолютно порядочного человека и совершает, по сути, свой единственный за многие годы жертвенный и благородный поступок. Возникает ощущение, что главный герой в этом эпизоде получает из рук Марулло Святой Грааль и становится его преемником. Но это перевёрнутый Святой Грааль, приводящий к «бесплодности» земли. Теперь Итан – владелец магазина, своеобразного «волшебного замка» общества потребления.

Идеалом поведения для Итана и одновременно конкурентом в бизнесе является директор банка мистер Бейкер (Mr. Baker). Он работает главой местного финансового учреждения – ещё одного «замка», который посещает рыцарь на пути к Святому Граалю. Предки, и Бейкеров, и Хоули, пытались заниматься китобойным промыслом в прошлом. Однако родственник мистера Бейкера обманул старого Капитана, деда Итана, и поспособствовал сожжению корабля (Belle-Adair), чтобы получить за него страховку. Эту историю Итан слышал в детстве, и она стала одним из его мотивов мести Бейкеру. Он решил перехитрить банкира и таким образом отомстить за своего деда. Для того, чтобы совершить задуманное, Итан изображает из себя глупого, неискущённого молодого человека. А Бейкер, ощущая себя покровителем этого несмышлёныша, способствует тому, чтобы Итан попытался вернуть величие своей семье. Мотив мести за родственника отсылает читателя не столько к рыцарским легендам, сколько к древним кельтским сказаниям, которые являются возможными источниками историй о Святом Граале.

Молодой человек является одним из наследников старой аристократической семьи, члены которой были первыми переселенцами из Европы. Укоренившиеся в Нью Бейтауне жители негативно относятся к приезжим, несмотря на то, что их предки были колонистами. Потомки последних готовы оказывать поддержку только своим, правда, только в том случае, если последние могут заработать определённый капитал. Так, банкир

Бейкер указывает на значимость семьи Итана, чьё величие он должен вернуть: «What I don't see is why you stay broke, a man of your family and background and education. It doesn't have to be permanent unless your blood has lost its guts» [13, p. 14]. С одной стороны, Бейкер воплощает в себе произошедшие изменения в городке и символизирует его будущее, а с другой – для него большое значение имеет и прошлое. Ведь фамилия и дом заменяют людям их собственную идентичность: «Hawley was more than a family. It was a house. And that was why poor Danny held onto Taylor Meadow. Without it, no family—and soon not even a name. <<...>> It may be that some men require a house and a history to reassure themselves that they exist <<...>> In the store I was a failure and a clerk, in my house I was Hawley <<...>> Without my house, I too would have been canceled. It was not man to man but house to house» [13, p. 107]. Как следует из цитаты, связь между людьми подобного порядка довольно деструктивна, т.к. перестают существовать личные отношения. Значимым оказывается только статус человека, опирающийся на множество внешних факторов, что имеет вес при определении идентичности индивида. Свой собственный дом, очаг – вот главные символы защищённости и стабильности человека. Только, по сути, это иллюзорная стабильность в изменчивом мире.

Фигура банкира Бейкера в романе принадлежит сфере тьмы, что вытекает из эгоизма в его поведении. Особенно это проявляется по отношению к иностранцам, таким, как Марулло. Бейкер полагает, что иммигранты забирают рабочие места у местного населения, т.е. лишают их определённых возможностей: «There are opportunities our ancestors never dreamed of. And they're being picked up by foreigners. Foreigners are taking us over. Wake up, Ethan» [13, p. 15]. Призывая Итана «проснуться», банкир высказывает националистические идеи. Подобным же образом звучит его призыв к главному герою забыть на время о своей семье, об их защите и рискнуть всеми деньгами, что у него есть: «Forget them for a while. They'll like you better if you climb out of the hole. You're not helping them by worrying about

them» [13, p. 15]. Глава банка предлагает вместе вложить деньги в будущий аэропорт в память о Старом капитане и об их совместном с отцом Бейкера корабле. Но после упоминания о том, как он сгорел, мистер Бейкер сразу меняет свою точку зрения и предлагает Итану забыть о прошлом и смотреть в будущее: «You'll have to forget that. You're brooding on something past» [13, p. 15]. Призывы не обращаться к прошлому сомнительны, т.к. забвение своих истоков несостоятельно и чаще всего имеет негативные последствия, иными словами, ведёт к погружению в темноту.

Хотя его прошлое неоднозначно, устремившись в будущее без прошлого, Итан теряет ориентиры в жизни, что разрушает его личность. Иронично, но интерес к прошлому главного героя коррелирует с мнением мистера Бейкера о том, что городской совет тоже живёт прошлым, а это мешает прогрессу их городка: «They're living in the past. They hold back progress» [13, p. 110]. Однако, как уже можно понять, устремление банкира в будущее отнюдь неоднозначно. С одной стороны, Бейкер стремится привнести большой бизнес в город, что может стимулировать его развитие. С другой стороны, он хочет единолично контролировать этот процесс и получать существенную прибыль от него. Использование той или иной ситуации в собственных корыстных целях часто даёт непорядочным людям возможность заработать. Ситуация неопределённости, когда становится легче манипулировать людьми и влиять на их видение мира, являются частью «бесплодной земли» преимущественно в западной культуре. Людям сложно сохранить баланс между прошлым и будущим, светом и тьмой, сном и реальностью, прозрением и слепотой.

В тексте романа представлено описание того, как, с точки зрения его героев, лучше проигнорировать или забыть свои воспоминания, отстраниться от своего прошлого, от своих корней. Это ясно показывает Итану майор Чарли Эдвардс (Major Charley Edwards), один из лучших военных офицеров, с кем главный герой романа повстречался на фронте. Майор не позволяет мыслям о дорогих ему людях отвлекать его от повседневной работы (а ему

ведь приходится убивать людей). Своё утро военный тратит на то, что мысленно уделяет полчаса своего времени близким. Он уверяет их в своей любви, а затем убирает их в «шкаф» своего подсознания и забывает о них: «It was as though he picked precious things one by one from a cabinet, looked at each, felt it, kissed it, and put it back; <<...>> then he didn't have to think of them again all day. He could devote his full capacity, untwisted by conflicting thought and feeling, to the job he had to do—the killing of men» [13, p. 190]. Такое «общение», естественно, никак не соотносится с реальными людьми. Они часть сознания данного персонажа. Главный герой романа берёт на вооружение этот приём. Итан подобно Чарли Эдвардсу пытается заглушить свою память, а значит, и свою совесть. В этом случае он готов совершать определённые неблагородные поступки, например, ограбление банка.

Банковский кассир Джоуи Морфи (Joey Morphy, «the Morph») работает в банке и видит много разных попыток ограбления, поэтому в шутку читает Итану «долларовую лекцию» о том, как лучше всего грабить подобные учреждения. Джоуи и в голову не может прийти, что Итан действительно планирует ограбить банк: «Never rob a bank if you ever got caught or booked for anything. No confederates—do it alone and don't tell a soul, nobody. Forget dames. And don't spend it. Put it away, maybe for years. Then, when you've got some excuse for having some money, bring it out a little at a time and invest. Don't spend» [13, p. 9]. Указанные в цитате правила становятся основой для претворения плана ограбления в жизнь. Лишь по счастливой случайности главный герой так и не совершает его. Возможно, здесь помощь оказывает семейный талисман Хоули, который в тот момент находится у Итана. Тем не менее правила Джоуи протагонист берёт на вооружение и пытается использовать их при совершении иных неблагоприятных поступков.

Джоуи делится с Итаном и другими героями романа сомнительными мудростями жизни. Например, он затрагивает проблему прошлого и развивает тезис о том, что большую часть времени люди живут прошлым. Джоуи не уверен, что это правильно. Он рассказывает главному герою о

словах известного американского бейсболиста Сэтчела Пейджа (Satchel Paige) о том, что так жить не стоит. С точки зрения спортсмена прошлое его нужно оставить позади, но это может привести к его полному забвению: «If you don't have it, you think about it. Man being alone thinks about things. You know most people live ninety per cent in the past, seven per cent in the present, and that only leaves them three per cent for the future. Old Satchel Paige said the wisest thing about that I ever heard. He said, 'Don't look behind. Something may be gaining on you.'» [13, p. 166]. Кассир советует Итану поступать именно так и брать от жизни всё, что встречается на пути. Джоуи предупреждает, что подобные возможности не часто выпадают людям, а, следовательно, их нельзя упускать. Это, по сути, и представляет собой сущность общества потребления.

Разрушение отношений Итана с его другом детства Дэни также способствует более глубокому погружению главного героя в темноту. Дэни два года отлично учился в морской академии, а затем был отчислен и стал городским алкоголиком. Мужчину устраивает это положение дел, т.к. он обладает абсолютной свободой действия в рамках своей новой роли, и в отличие от Итана, не является заложником экономической системы и общественных стандартов: «I'm better off than you are. I'm not a clerk» [13, p. 49]. Однако он осознаёт, что пристрастие к напиткам предоставляет ему свободу только в некоторых аспектах. В других же, напротив, оно является кабалой: «You're as blind as I am, only it's a different kind of blindness» [13, p. 49]. Каждый человек смотрит на мир со своей субъективной точки зрения, играет свою роль на сцене жизни, двигаясь с привычным ему ритмом и действуя согласно определённой модели поведения, что не позволяет индивиду отклоняться от заданных рамок. Успех и неуспех в жизни персонажи романа зачастую трактуют следующим образом: «“...Failure is a state of mind. It's like one of those sand traps an ant lion digs. You keep sliding back. Takes one hell of a jump to get out of it. You've got to make that jump, Eth. Once you get out, you'll find success is a state of mind too.” “Is it a trap too?” “If

it is—it's a better kind.» [13, p. 165]. Для Итана главной задачей является необходимость преодолеть свою собственную систему координат и трансформировать её в другую.

Сын Итана Аллен является представителем следующего поколения семьи Хоули и выражает страхи самого писателя за будущее американцев. Для мальчика не важно, каким способом человек получает деньги, главное, чтобы возможность их достать внешне не противоречила закону: «“...It's all dough, no matter how you get it.” “I don't believe that. It doesn't hurt the money to get it that way but it hurts the one who gets it.” “I don't see how. It's not against the law...”» [13, p. 72]. Лучше всего для нового поколения, с его точки зрения, получать доход, не прилагая к этому никакого труда, по примеру Марджи Янг-Хант. Это можно сделать, например, играя в лотерею или став известной звездой на телевидении. Аллену нужны деньги для того, чтобы, подобно другим детям его круга, обладать мотоциклом. Ему хочется, чтобы в его семье были машина и телевизор: «“Do you have to be rich, Allen? Do you have to?” “Do you think I like to live without no motorbike? Must be twenty kids with motorbikes. And how you think it is if your family hasn't even got a car, leave alone no television?”» [13, p. 72]. Автор подчёркивает мысль о том, что уже в школе дети осознают очевидный факт – чтобы быть принятым в определённую группу сверстников, нужно обладать неким набором вещей. Это более важно, чем ценность самого человека.

В такой атмосфере главному герою романа нужны большие деньги: «I do not want, never have wanted, money for itself. But money is necessary to keep my place in a category I am used to and comfortable in. All this must have worked itself out **in the dark place below my thinking level**. It emerged not as a thought but as a conviction» (выделено нами – О.Н.) [13, p. 104]. Выделенная часть в приведенной выше цитате указывает, что тьма, иначе говоря, иррациональность совершаемых действий ведёт к полной безответственности данного персонажа. Такое отношение к происходящим событиям жителей США второй половины XX века в определённой степени соотносится с

пониманием пуританами предопределения, согласно чему «любое житейское событие верующие полагали зависящим от воли Создателя и трактовали как провиденциальное явление» [24, с. 15]. Иными словами, первые американцы стремились «увидеть свою жизнь и выпавшие на ее долю испытания, как один из аспектов выражения воли Божьей» [55, с. 115]. Однако в анализируемом романе для Итана Высшие силы не находятся вне его. Они располагаются внутри, подменяются внутренним тёмным миром бессознательного.

Взяв в качестве образца основные постулаты лидеров тоталитарных режимов, убивающих людей для «общего блага», протагонист решается погубить Дэни, хотя для него это оказывается не так просто: «I knew what I had done, and Danny knew it too. I thought of my small rabbit slaughter. Maybe it's only the first time that's miserable. It has to be faced. In business and in politics a man must carve and maul his way through men to get to be King of the Mountain. Once there, he can be great and kind—but he must get there first» [13, p. 153]. Как видно из данной цитаты, Итан не просто мечтает стать «королём горы». Он хочет заработать денег, стать частью «верхушки» своего маленького городка, а после этого вернуться к прежнему образу мышления и действий. Его сознание должно проявить довольно сильную гибкость и суметь продолжить жить с осознанием тех поступков, которые противоречат его изначальному видению мира, и тех законов морали, на которых он воспитывался. Именно из-за этого он испытывает сильные муки совести. Предательство рыцарских идеалов братства и справедливости превращают главное действующее лицо в больного и сломленного человека.

Деструктивным «тёмным» представляется и опыт, который главный герой получил на фронте. Так, в юности, например, Итан увлекался охотой. Однако на войне он был причастен к смерти слишком многих людей. Заниматься убийством живых существ Итан больше не может. Когда жена попросила его избавиться от кроликов в саду, ему было очень сложно выполнить её просьбу: «It was simply that I had grown unused to killing things.

A man can get used to anything. Slaughtering or undertaking or even execution; rack and pincers must be just a job when one gets used to it» [13, p. 115]. Подобные действия были для него непривычны, хотя человек, по его мнению, может привыкнуть ко всему. Итан хотел научиться обманывать окружающих, хитрить и зарабатывать деньги, вводя в заблуждение других людей, и ему это почти удалось.

В сцене, когда главный герой смотрит со своим сыном на пролетающие самолёты, у него сразу возникают негативные воспоминания о военном прошлом: «They come over with increasing regularity, swarms of deadly gnats. I wish I could admire them, even love them the way my son Allen does. <<...>> but their only function is killing and I've had a bellyful of that. <<...>> They go through the sound barrier with a boom that makes me think the furnace has exploded. When they go over at night they get into my dreams and I awaken with a sad sick feeling as though my soul had an ulcer» [13, p. 154]. У Итана появляется ощущение, что самолёт вот-вот начнёт бомбардировку. В его восприятии единственное предназначение этих летающих аппаратов – убивать людей. Естественно, что вид летящих самолётов порождает в нём глубинный страх, похожий на посттравматическое стрессовое расстройство, что характерно для многих прошедших войну людей.

Итан также часто размышляет о создании ядерного оружия, высказывая сомнения по поводу того, возможно ли людям эмоционально привыкнуть к обладанию таким сильным средством уничтожения всего живого и не лучше ли отказаться от его применения: «We had maybe a half-million years to get used to fire and less than fifteen to build thinking about this force so extravagantly more fierce than fire. Would we ever have the chance to make a tool of this? If the laws of thinking are the laws of things, can fission be happening in the soul? Is that what is happening to me, to us?» [13, p. 155]. Как следует из цитаты, протагонист не уверен, что человечество сможет наложить вето на использование этого вида вооружения, а это порождает душевную неудовлетворённость всех людей.

В подтверждение своих мыслей герой вспоминает историю, рассказанную его тётушкой о родственниках, которые в ожидании конца света продали всё, чем обладали. Однако коллапс так и не наступил. Тот факт, что их ожидания не были реализованы, привело к возникновению у них разочарования. Эти эмоциональные всплески, ощущение пустоты и неудовлетворённости входят в понимание «болезни», от которой страдают люди «бесплодной земли», создавая всё больше и больше оружия: «I think what brought that back was the jets—all that enormous effort and time and money to stockpile all that death. Would we feel cheated if we never used it? We can shoot rockets into space but we can't cure anger or discontent» [13, p. 155]. В этом отрывке Итан описывает защитные механизмы психики, открытые З. Фрейдом. Люди используют их для ослабления внутриличностных конфликтов и негативных воспоминаний, они помогают снять напряжение, ослабить беспокойство, иными словами, создать некий баланс в душе человека.

С точки зрения Итана, человечество отказывается от сознательного контроля за слишком тяжёлыми проблемами, перенаправляя их в сферу бессознательного: «When a condition or a problem becomes too great, humans have the protection of not thinking about it. But it goes inward and minces up with a lot of other things already there and what comes out is discontent and uneasiness, guilt and a compulsion to get something—anything—before it is all gone. <<...>> It does seem to me that nearly everyone I see is nervous and restless and a little loud and gaily crazy like people getting drunk on New Year's Eve» [13, p. 154]. Но тем, что находится в этой области бессознательного трудно управлять. Его проявления могут происходить в самых неожиданных, иногда деструктивных формах. Несмотря на то, что главный герой сам говорит об подобных явлениях, проведённый им самоанализ не позволяет ему увидеть, что это происходит и с ним самим. Он активно подавляет воспоминания о своих собственных действиях, вытесняет их из сознания, отделяет себя от неприятных переживаний и трактует законы бизнеса в мирные времена как

войну. Так, смерть Дэни становится для Итана как бы ранением в очередном бою, о котором следует забыть: «But Danny remained a burning in my guts and I had to accept that as one accepts a wound in successful combat. I had to live with that, but maybe it would heal in time or be walled off with forgetfulness the way a shell fragment gets walled off with cartilage» [13, p. 216].

На примере главного героя анализируемого романа также можно проследить некоторые негативные последствия процесса отчуждения, который испытывают люди. Они типичны для американского общества описываемого в романе периода и входят в виде определённого компонента в мотив «бесплодная земля». По мнению некоторых исследователей к ним можно отнести осознание своего бессилия, бессмысленность поведения, социальную изоляцию, самоотчуждение и т.д. Разум Итана пытается найти свой собственный путь в лабиринте моральной относительности: «...his mind still works its way through a maze of moral relativism» [119, p. 16]. Отметим, что у впадающих в подобное состояние людей может возникать чувство апатии, лишь фрагментарное восприятие реальности, а это, в свою очередь, ведет к усложнению или наоборот упрощению картины мира вокруг них и уводит индивида от социальной вовлеченности. Поиск денег, неограниченное приобретение вещей поощряется обществом потребления. Определяя свою идентичность, своё место в жизни, человек часто выбирает в качестве ориентиров именно эти простые референты. Люди концентрируются только на одной социальной роли собственного «Я». Они не хотят размышлять о неоднозначности мира и не понимают, что деньги не могут решить все их проблемы: «Money does not change the sickness, only the symptoms» [13, p. 101]. По сути, протагонист подчёркивает, что деньги могут повлиять лишь на симптомы болезни современного ему общества, но не могут исцелить саму болезнь.

Основной конфликт в средневековой легенде о Святом Граале представляет собой взаимодействие таких сторон, как *личное*, под которым следует понимать индивидуальное развитие, персональные интересы и

желания, и *общественное* – нравственные нормы, моральный кодекс поведения, соответствующий определённому социальному слою. Тот же конфликт отражён через противопоставление *света* и *тьмы* в анализируемом романе. Оба эти явления обладают позитивными и деструктивными чертами. Слишком сильная направленность индивида на свое внутренне «Я» (*тьма*) может приводить к крайней степени индивидуализма и эгоизма, а также к желанию отрешиться от реальности, уйти в мир иллюзий, в иррациональное. С другой стороны, ориентация лишь на внешний мир (*свет*) полностью подчиняет интересы людей общественно-признанным факторам, в результате чего могут подавляться значимые для личности моменты, замедляться и даже приостанавливаться развитие внутреннего мира человека. Протагонист романа – Итан Аллен Хоули – находится в пространстве между этими двумя крайностями, а его поиск Святого Грааля является попыткой через осознание собственного «Я», найти способ приблизиться к сбалансированному существованию.

В центре анализируемого художественного текста находятся неудовлетворение и тревога, порождённые несбалансированностью жизни человека в цивилизованном обществе, что переходит в сферу бессознательного и не может быть подконтрольно человеку. Люди находятся во власти вещей. Они ощущают своё одиночество, отчуждение и пустоту. Они испытывают непонимание со стороны окружающих и чувствуют бессмысленность жизни часто из-за отсутствия универсальных ориентиров. Эти ощущения переходят в злость и агрессию, а значит в состояние нестабильности, войны. Итан воспринимает бизнес как ведение военных действий, где главным оружием становится манипуляция впечатлениями и интерпретациями, а единственным кодексом чести – правила ведения своего дела, основной ценностью – успех задуманного. Все эти компоненты характеризуют мотив «бесплодная земля» в анализируемом романе.

3.3. Идея универсальной правды в информационном обществе (Д. Браун «Код да Винчи»)

На протяжении всего повествования Д. Браун создаёт волшебную атмосферу, соединяя мифологическое видение окружающего пространства и реальный мир Франции и Англии. Герои романа на некоторое время оказываются в фантастическом мире. То, что происходит с Лэнгдоном и Софи, напоминает сновидение: «...he was crossing an imaginary threshold into another world. The dreamlike quality of the evening was settling around him again» [4, p. 33]. В самом начале книги Роберт Лэнгдон просыпается в своём отеле, и далее периодически сомневается, бодрствует ли он. После этого герой романа опускается в подземелье Лувра, где произошло убийство: «...lobby spread out like an endless grotto <<...>> the lobby was barren and dark, giving the entire space a cold and crypt-like atmosphere...» [4, p. 36]. Пытаясь найти причину смерти куратора Лувра, Лэнгдон во время своих поисков попадает в различные места, где получает упомянутые выше подсказки: знаменитый парижский музей Лувр, французский замок Тибинга, швейцарский банк, Вестминстерское аббатство, церковь Темпл в Лондоне, Рослинская капелла. Похожим образом и средневековые рыцари путешествуют будто бы во сне из одного замка (или пещеры отшельника) в другой, предлагая помощь тем, кто оказался в сложной жизненной ситуации, получая наставления или используя замки как некое прибежище. Так, Софи и Роберт опускаются в «склеп» швейцарского банка: «...hundreds of identical plastic crates lay aligned on an enormous grid... like rows of small coffins in an underground crypt...» [4, p. 254], а также встречаются там со своего рода волшебными персонажами и существами: «Now he was standing in front of a transparent pyramid built by the Sphinx, waiting for a policeman they called the Bull» [4, p. 33]. Эти места становятся своего рода этапами на их пути к получению настоящего Святого Грааля.

Неслучайна в данном контексте и референция к известным сюрреалистичным картинам Сальвадора Дали: «I'm trapped in a Salvador Dali

painting» [4, p. 33], а также отсылка к «Алисе в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла: «Gazing up at the stark edifice framed against a cloud-swept sky, Langdon felt like Alice falling headlong into the rabbit hole. This must be a dream». [4, p. 562]. Указанные произведения искусства и литературы переносят людей в воображаемый мир или в сновидение, где могут происходить нереальные вещи, и где необычная теория христианства может показаться истинной правдой. Интересным с этой точки зрения представляется сравнение парижского квартала красных фонарей с фантастической и тревожной картиной «Сад земных наслаждений» (полотно посвящено греху сладострастия) нидерландского художника Северного Возрождения Иеронима Босха: «Langdon was having trouble concentrating as a scattering of the park's nocturnal residents were already emerging from the shadows and flaunting their wares in the glare of the headlights» [4, p. 212]. Известная французская достопримечательность представляется главному герою волшебным лесом, наполненным страшными и опасными существами. Этот испуг по внешнему испуганному виду своего спутника чувствует Софи и задаёт соответствующий вопрос: «I trust you've seen enough of our magic forest?» [4, p. 223]. Обычно символ опасного леса используется в сказочных нарративах. Эта сказочность присуща анализируемому роману. Оппозиция *реальное versus идеальное*, характерная для американской литературы, здесь размывается и границы между противопоставляемыми сущностями стираются.

В изучаемом сочинении представлены различные персонажи и артефакты, которые аллюзивно соотносятся с некоторыми мифическими существами и предметами, фигурирующими в древних мифах, легендах и сказаниях. Так, например, в образе капитана Безу Фаша (Bezu Fache) по прозвищу «бык» можно усмотреть достаточно эксплицитную отсылку к древнегреческому минотавру, чудовищу и человекобыку, который был помещён в лабиринт. Подземелья Лувра, в которых оказывается Лэнгдон – это своеобразный «лабиринт» Фаша, куда и попадает главный герой. Капитан

приносит профессора в жертву. Именно благодаря его стараниям Роберта начинают обвинять в убийстве Соньера. Безу Фаш действует таким образом, ибо стремится продвинуться на более высокую ступень карьерной лестницы. Другим знаковым персонажем на пути Лэнгдона и Софи оказывается монах Опус Деи – Сайлас (Silas). В тексте присутствует прямое указание на этот счёт: «Dressed in a wool robe with a rope tie, he resembled a medieval cleric» [4, р. 366]. Внешний вид и одежда этого служителя церкви визуально напоминают средневекового клирика.

В романе можно увидеть и своеобразный Экскалибур, современная версия «меча короля Артура», иронично представленный в виде костыля: «You were rescued by a knight brandishing an Excalibur made by Acme Orthopedic» [4, р. 369]. Этот «меч» принадлежит сэру Ли Тибингу, британскому королевскому историку, изучающему Святой Грааль. Он является воплощением «английскости» в романе и представляет собой «рыцаря» нашего времени. Однако все эти аллюзивные отсылки обыгрываются в книге в комическом ключе. Д. Браун использует наиболее характерные и известные черты упомянутых образов в концентрированном пародийном виде и доводит их до абсурда. Монах оказывается далеко небезгрешен, рыцарь весьма небрежно относится к своей Прекрасной даме, а «минотавр» в лице Фаша признаёт свои ошибки. Иными словами, все они представлены в романе полными противоположностями самих себя.

Писатель также дополняет повествование многими другими элементами из рыцарских легенд. Так, например, в Лувре находится подобие средневековой защитной баррикады: «Langdon saw the entrance was blocked by an enormous steel grate that looked like something used by medieval castles to keep out marauding armies» [4, р. 43]. В нарратив введена прямая аллюзия к Круглому столу короля Артура и его рыцарей: «...a dramatic octagonal chamber dominated by an enormous round table around which King Arthur and his knights might have been comfortable were it not for the presence of twelve flat-screen computer workstations...» [4, р. 493]. Легендарный символический

предмет соединяется с современными компьютерами. Это характерная черта романа Д. Брауна – соединять древнее и мифологическое с новейшими технологиями. Так писатель стремится «обновить» Средневековье, в том числе и мифологему «Святой Грааль».

Актуальной на сегодняшний день является новая волна борьбы женщин за свои права в обществе. В романе «Код да Винчи» показана попытка западной культуры встать на путь восстановления справедливости по отношению к женщинам в католическом христианстве. Мотив «бесплодная земля» отражает несбалансированность дихотомии *мужчина versus женщина* в нашем мире, причиной чего, согласно повествованию, является главенство патриархата и попытка принизить значимость женщин по сравнению с противоположным полом. Так, в романе явно противопоставлены мужское и женское начало. В первом сосредоточена власть и влияние на людей. Второе, во многом утраченное для реального мира, сохранено, по мнению автора, лишь в секретных обществах, и проявляется в произведениях искусства. По ходу развития сюжета у читателя может возникнуть ощущение, что речь идёт о глобальном общемировом заговоре. Именно заговорщики виновны в несбалансированности мира, что является типичным преувеличением для конспирологии.

Главный герой-мужчина по задумке автора находится в поиске священного женского начала. Американский «рыцарь» находит некие факты, подтверждающие искажения официальной трактовки мифа о Магдалине и Иисусе. Спасение мира от вселенского зла возможно, если сохранить и продолжать нести Святой Грааль (истинную историю Марии Магдалины) через символы, научные и художественные сочинения и искусство, что и осуществляет главный герой романа Роберт Лэнгдон. Так, мифологема оказывается тесно связанной с расшифровкой и кодированием определённой информации, ибо в современном обществе Лэнгдон именно таким образом может достичь истинного знания и сохранить его.

За время существования человечества происходило множество информационных революций, связанных с различными технологиями передачи информации. Однако современный этап развития цивилизации отличается тем, что «по информационной насыщенности, по темпам распространения и глобальному охвату аналогов этому процессу в истории человечества нет» [29, с. 90]. Информационная революция охватывает социокультурный слой человеческого бытия и «затрагивает наше понимание времени, пространства, расстояния и знания» [29, с. 90]. С момента выхода анализируемой в диссертации книги Д. Брауна обороты обмена информацией между людьми увеличились в разы в связи с большим распространением Интернета, компьютеров и других технических устройств. Отметим также, что с распространением глобализма параллельно с позитивными изменениями в обществе проявляются и негативные моменты. Возникают новые виды культурной агрессии. Последняя направлена на объекты иной культуры, воспринимаемой как чуждая и даже враждебная. Многие, особенно малые народы, утрачивают свою идентичность и самобытность, во многих странах происходит навязывание предпочтительной модели поведения и т.д.

В такой атмосфере важными моментами в жизни людей являются доступ, выбор, а также обработка нужной информации из огромных баз данных с помощью новейших технологий. Не менее важны навыки коммуникации в ситуации столкновения культур: «The selection and processing of information are fulfilled by human reflections, frequently aided by technologies, that a carried out in communication with other people» [83, p. 74]. В данном контексте на первый план выходит рефлексивное взаимозависимое общение людей и интерпретация текстов. Как отмечает отечественный учёный-лингвист И.В. Арнольд, «эффективность сопоставления всех релевантных, в том числе и экстралингвистических, контекстов зависит от эрудиции читателя и от его умения найти нужную информацию. При отсутствии узнавания «другого голоса» текст оказывается непонятым или

понятым только поверхностно» [17, с. 8]. Из вышеприведённого высказывания следует, что нужно уметь вести разные виды диалога и распознавать контекст. Это касается и знаков, и текстов.

Изначальный посыл книги Д. Брауна и её сюжет фокусируются на получении определённого знания или неких сведений. Тайна, обладатель которой получает влияние и силу, может изменить мир. Она является предметом поиска для большинства героев романа и становится значимой составляющей в мифологему «Святой Грааль». Эти исконные данные, существование которых подтверждается документами, становятся официальным доказательством лжи христианской католической церкви. Хотя важность этих документов сильно гиперболизирована, разные персонажи книги хотят их заполучить и использовать в своих целях.

Главным антагонистом на пути современных рыцарей, занимающихся поисками Святого Грааля, в романе становится англичанин Ли Тибинг. Этот английский лорд полагает, что в будущем в жизни людей будет преобладать женский культ. Ему импонирует подобное положение дел, поэтому он считает необходимым предать огласке содержание рукописей, подтверждающих связь Иисуса и Марии. Так, Тибинг рассказывает Софи и Лэнгдону, когда они приезжают к нему в замок, о документах до церковной реформы Константина. В одной из них последователи Иисуса описывают его в качестве учителя и пророка, но не сына Бога (Purist Documents). Другое сочинение, написанное самим Иисусом Христом («Q» Documents), а также дневник Марии Магдалины (Magdalene Diaries), где речь идёт о её отношениях с Иисусом, его распятии и её жизни после этого события во Франции. Тибинг посвятил свою жизнь изучению Святого Грааля и поиску вышеупомянутых рукописей. Однако он не просто увлечён предметом своих исследований. Он становится настоящим фанатиком своих идей, хочет установить новый порядок вещей и вернуть матриархат любым путём. Несмотря на то, что эти документы могут быть выдумкой, цель его жизни – найти их.

В анализируемом романе лорд выступает в роли некоего более взрослого и знающего рыцаря, чем Лэнгдон и Софи. Он напоминает персонажа из средневекового романа Кретьена де Труа, рыцаря Горнеманта. Последний учит Персеваля куртуазным манерам и объясняет ему, как лучше обращаться с оружием. Тибинг обладает большим количеством сведений о Святом Граале. Во время своих поисков Софи и Лэнгдон ждут от англичанина совета и помощи. В его образе можно также частично усмотреть референцию к Королю-Рыбаку из Средневековья. В детстве профессор-историк переболел полиомиелитом. Последствия этого заболевания таковы, что передвигаться он может только при помощи костылей. Здесь явно просматривается намёк на увечье властителя бесплодной земли. Однако Тибинг не охраняет Святой Грааль, а значит, он является скорее «ложным» Королём-Рыбаком.

Развитие сюжета романа даёт основание сопоставить образ Короля-Рыбака из средневековых легенд с персонажем романа Жаком Соньером, главой христианской секты Приорат Сиона, который, кажется, действительно, охраняет тайну местоположения могилы Марии Магдалины. После своей смерти при помощи оставленных им загадок и подсказок он, фактически, направляет Лэнгдона и его спутницу в их поиске, а значит, фигурально говоря, для них он всё ещё жив. Король-Рыбак в рыцарских легендах также оказывается в волшебном замке между миром живых и царством мёртвых, и его можно считать наполовину живым. Таким образом, Король-Рыбак частично воплощается в двух персонажах романа: это одновременно и Жак Соньер, который действительно охраняет Святой Грааль, и ложный его хранитель – сэр Ли Тибинг, который воплощает в себе «болезнь» современного информационного общества, его негативные характеристики. Соньер косвенно получает свою рану именно от Тибинга, который изображён в романе в комическом ключе. Д. Браун достигает этого эффекта, оперируя в своём повествовании, распространёнными стереотипами в массовой культуре. В этом подходе к изображению героя можно усмотреть

общие черты с ироничным отношением М. Твена к стереотипам в отношении англичан и американцев, о чём свидетельствует его произведение «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура».

Тибинг готов идти на многое, чтобы заполучить Святой Грааль. Чтобы снять с себя подозрение в убийстве Соньера, он придумывает, как столкнуть между собой две религиозные организации, занимается прослушкой, манипулирует людьми и даже убивает человека. Он считает, что его цель является благородной, а потому все средства оправданы для её достижения: «The fact that you delivered it into my waiting hands only serves as proof that my cause is just» [4, p. 537]. Свою позицию он объясняет тем, что ценность Грааля находится для него вне понятий зла и добра: «The Grail is bigger than any one of us» [4, p. 550]. На его взгляд, он – единственный человек, кто достоин Святого Грааля и должен его получить: «I am a lone knight, surrounded by unworthy souls» [4, p. 551]. Неотъемлемой частью куртуазной литературы является наличие в ней идеального рыцаря, обладающего всеми присущими этому сословию характеристиками. Многие из средневековых персонажей стремятся приумножить личную славу. Но им необходимо придерживаться морального кодекса поведения рыцарей, помогать угнетённым и иметь чистое сердце. Однако благие намерения приводят Тибинга к обратному результату из-за его эгоизма. Желание раскрыть тайну противоречит стремлению охранять Святой Грааль, а делать это необходимо, особенно от таких людей, как английский лорд, использующий древние многозначные символы в негативном ключе.

Другим рыцарем, который не получает в сочинении Д. Брауна Святой Грааль, является епископ Мануэль Арингароса (Manuel Aringarosa), глава христианской секты *Опус Деи* (лат. *Opus Dei* «Дело Божие»). В реальной жизни личная прелатура католической церкви помогает верующим достичь одухотворённости в профессиональной деятельности и повседневной жизни. Но в анализируемой книге данная организация изображена скорее в качестве средневекового монашеского ордена. Большинство её членов, обладающих

влиянием и деньгами, призывают вернуться к изначальным истокам христианской веры, консервативным ценностям католицизма и считают необходимым придерживаться аскетичного образа жизни: «The congregation <<...>> promoted a return to conservative Catholic values and encouraged its members to make sweeping sacrifices in their own lives in order to do the Work of God» [4, p. 46]. Стремление сохранить христианскую церковь в её изначальном состоянии и очистить её от ненужных современных трансформаций, которые показывают слабость этого религиозного института, является основной идеей *Опус Деи* для Д. Брауна.

Такое отношение к Церкви в некоторой степени можно сравнить с идеями Реформации в Европе в конце XVI — начале XVII веков или с фанатизмом идеологии пуритан. Последние представляют собой наиболее радикальное крыло протестантизма. Многие из пуритан в указанное время переехали в Новую Англию. В американской культуре их учение глубоко укоренилось и оказалось базисом развития колониальной Америки. Данная христианская секта подобно организации *Опус Деи* в романе Д. Брауна хотела отказаться от рудиментов порочной и продажной католической церкви и вернуться к истинным догматам. В романе такой подход приводит к тому, что люди секты *Опус Деи*, по сути, оказываются в некотором сконструированном им самими прошлом. Часть монахов практикует жестокие виды умерщвления плоти. Кроме того, в огромной штаб-квартире женщины живут отдельно от мужчин, заходят с чёрного хода, а их пространства разграничены визуально и акустически, чтобы женщины не служили для мужчин искушением: «Women enter through a side street and are "acoustically and visually separated" from the men at all times within the building» [4, p. 49]. Все эти действия говорят о том, что члены данного объединения хотят вернуться в то прошлое, которое они идеализируют и считают единственно верным, и где положение женщины весьма уязвимо.

Епископ Арингароса видит потерю авторитета Церкви в том, что она ослабила свои позиции и подстраивается под интересы людей для

повышения своей популярности. На самом же деле, с его точки зрения, она должна нести в массы христианские ценности. Однако из-за неортодоксального учения этой части христианства Папой было принято решение отделить от Ватикана *Опус Деи*, заплатив Мануэлю Арингаросе крупную сумму денег, о чём и сообщает данному персонажу папский секретариат из трёх кардиналов: «His Holiness has become uneasy with your aggressive recruiting policies and your practices of corporal mortification. <<...>> Also your policies regarding women» [4, p. 542]. Статус личной прелатуры внутри иерархии католической церкви подразумевает определённую юрисдикцию, защиту Ватикана и как бы утверждает некий авторитет среди других организаций. Эти факты заставляют недоброжелателей проявлять к ней некое уважение. Потеря репутации – удар для организации, которая вещает о распространении самой правильной веры.

Однако, как верно подметил епископ, христианская католическая церковь меняется. Она пытается адаптироваться в культурном пространстве современности, давно отвоёванном научным методом и новыми технологиями: «...updating Catholicism into the third millennium...» [Brown 2009: 202]. Данные факты противопоставления древнего религиозного института секте, существование которой измеряется несколькими десятками лет, выражается в оппозиции *изменение* (католическая церковь) versus *сохранение* (Опус Деи). Для Арингаросы процесс изменений в христианстве неприемлем, ибо подобные действия означают необходимость подстраиваться под современные нравы. Епископ же убеждён, что люди должны следовать установленным веками библейским канонам.

С точки зрения интерпретации мифологемы «Святой Грааль» в качестве символа, мнение Арингаросы значимо. Он не хочет новых, не закреплённых в истории интерпретаций существующих символов. Его желание – остановить в этом смысле ход времени, сохранив всё так, как было, что в определённой степени отражено в принятых у Опус Деи нормах поведения. Для многих людей такой подход кажется, по меньшей мере,

странным, он также приводит к косности в христианстве. Такое отношение к знакам указывает на невозможность появления новых трактовок и недопустимость построения разнообразных взаимосвязей в системе символов. Арингароса надеется с помощью Святого Грааля вернуть секте престиж, но сам он действует не сообразно сути мифологемы, а в обратном направлении.

Сайлас оказывается жертвой на пути Арингаросы к подобному «ложному» Святому Граалю. Жизнь монаха становится синонимом страдания, что заложено в основу концепции христианской доктрины. Он родился альбиносом, из-за чего его отец возненавидел сына, а потом и убил его мать, обвиняя её в том, что произошло с ребёнком. Сайлас, защищая себя и пытаясь отомстить за мать, убивает своего отца. Так он встаёт на путь преступления. Оставшись без родителей, мальчик проводит своё детство в изоляции от других людей, в нищете, занимаясь воровством. Жизнь жестока к Сайласу. Позднее его судят за попытку убить моряка, и он попадает в тюрьму: «The two sailors who began to beat him smelled of beer, just as his father had. The memories of fear and hatred surfaced like a monster from the deep. The young man broke the first sailor's neck with his bare hands, and only the arrival of the police saved the second sailor from a similar fate» [4, p. 81]. Из-за пережитого Сайлас забывает своё настоящее имя, которое читателю неизвестно, и становится в каком-то смысле лишь приведением (ghost), а не живым человеком. Именно этим прозвищем когда-то называл его собственный отец. В таком состоянии его находит епископ Арингароса. Он спасает несчастного и нарекает его Сайласом.

Имена, которые использует Д. Браун для спасителя (Мануэль) и спасённого (Сайлас) глубоко символичны. Так, Мануэль (Еммануил) в Ветхом Завете употребляется для предсказания имени Мессии и означает «с нами Бог»: «Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» [Ис.7:14]. Подобно Спасителю Арингароса, фактически, дарует Сайласу жизнь и нарекает его новым

именем: «From now on, my friend, if you have no other name, I shall call you Silas» [4, p. 84]. Сайлас – сподвижник апостола Павла, освободившийся, как и монах из романа, при землетрясении из тюрьмы в Андорре. Ему даётся второй шанс на новую судьбу. Данный персонаж в «Коде да Винчи» становится верным слугой христианской секты Опус Деи, т.к. чувствует глубокую благодарность по отношению к человеку, который его спас и стал его покровителем. Получив новое имя и приняв монашеский постриг, он стремится отмолить свои грехи, однако не пытается осознать своё прошлое. Аскетичный образ жизни, жестокие наказания и боль от применения умерщвления плоти, при подавлении собственного «Я», должны помогать ему побороть земные искушения и очистить душу.

Сайлас доверяет Мануэлю Арингаросе перестройку своей души и личности. Однако епископ – не Бог, а обычный человек, возомнивший себя Создателем, а потому ему, подобно любому человеку, свойственно ошибаться. Арингароса склонен не замечать собственные проступки, что приводит обоих к трагедии. В глазах Арингаросы *Опус Деи* является оплотом настоящей веры. Епископ хочет это доказать и одновременно отомстить Ватикану, который, с его точки зрения, предал истинное духовное братство и христианские ценности. Однако движущей силой его поведения является месть и стремление обладать большой властью. Вряд ли эти мотивы можно рассматривать в качестве благородных помыслов, с точки зрения христианской морали.

Таинственный Учитель (Teacher) епископа – это Ли Тибинг, использующий слабости Мануэля в собственных целях. Английский лорд умело перекладывает ответственность за совершенные злодеяния во имя великой цели на Арингаросу и его друга: «With your help, I can uncover the hiding place of a sacred relic that will bring you enormous power... enough power to make the Vatican bow before you. Enough power to save the Faith» [4, p. 544]. В распоряжение Тибинга попадает Сайлас, бывший убийца. Профессор с лёгкостью доказывает ему, что не все несправедливые деяния, греховны. Если

грехи совершаются для победы христианской церкви, если эти проступки сделаны во имя общего блага, в частности, для получения великой святыни – Святого Грааля, то их нельзя рассматривать в качестве греховных деяний: «The sins committed today had been holy in purpose. Acts of war against the enemies of God had been committed for centuries. Forgiveness was assured» [4, p. 25]. «Злодей» в романе ставит выше человеческой жизни определённую интерпретацию идеала о справедливом обществе или земного Эдема, который наступит после получения Святого Грааля.

В монахе Сайласе в некоторой степени проявляются черты рыцарей-крестоносцев из средневековой литературы. Их образы изначально противоречивы. Библейская заповедь «Не убивай» [Втор.5:17] ясно постулирует гуманизм, доброе отношение к своим ближним и умение прощать своих врагов. Христианский рыцарь-воин эпохи крестовых походов принимая в них участие, в сражениях против неверных, естественно убивал, т.е. совершал грех. Однако, эти казалось бы неугодные Господу поступки совершались во имя Церкви как религиозного института, во имя её интересов. Следовательно, с точки зрения христианского института, их нельзя рассматривать как грех. Парадоксально, но религия не стремится отказываться от противоречивого образа рыцаря-воина, но одухотворяет и возвышает его: «It may seem counterintuitive to describe a peacemaker as one engaged in warfare; in fact, this is a common theme in religious history. Military imagery is deeply rooted in the Christian consciousness, for example, with warrior kings, valorous knights, and soldier-saints prominent in church lore and legend. Non-violent believers tend to spiritualize rather than entirely reject the ideal of the knight/warrior» [68, p. 11]. Пользуясь этой амбивалентностью в трактовке образа рыцаря, Тибинг направляет Сайласа на путь убийства.

Различие между миротворцем и экстремистом заключается в их отношении к жестокости. Для первого важно как можно быстрее остановить её проявления и закончить конфликт, а его целью является примирение или мирное сосуществование враждующих сторон. Стремление второго – только

победа над врагом: «...the salient difference between these two broadly sketched expressions of religious militance is found <<...>> in the religious actor's attitude toward violence and his understanding of its role in conflict. The religious peacemaker is committed primarily to the cessation of violence and the resolution of conflict: reconciliation or peaceful coexistence is the ultimate goal. By contrast the extremist is committed primarily to victory over the enemy» [68, p. 13]. Именно победы жаждет Тибинг. Будет ли конфликт исчерпан или нет, не столь важно. Новая личность монаха, недавно обращённого в философию христианства, не понимает этих сложностей и легко поддаётся убеждениям Учителя. Он возвращается к своему прошлому бессознательному состоянию и снова теряет человеческий облик, став приведением. Проблема Сайласа состоит в том, что он, не задумываясь, принимает чужие правила игры, но не может до конца понять её суть. Он также не может определить, кем он сам является на самом деле. Путь к самому себе же является универсальным ядром мифологемы «Святой Грааль». Мотив «бесплодная земля» проявляется здесь через потерянность человека, из-за которой он может поддаваться любым влияниям. А ведь для ориентации, особенно в современном пространстве, нужны самостоятельность и ответственность за свои поступки.

Мануэль Арингароса осознаёт, что он напрасно поверил Учителю. Кроме этого он также понимает ошибочность своих приоритетов. Когда Сайлас в отчаянии стреляет в полицейских, а затем попадает и в самого Арингаросу, епископ чувствует свою вину в том, что произошло. Он рассказывает монаху, как их обманули. Первой реакцией монаха является желание отомстить обманщику Учителю. Однако Арингароса наконец понимает, к чему привела его жажда мести и власти и решает предостеречь от подобного пагубного шага Сайласа, за которого он отвечает: «Silas... if you have learned nothing from me, please... learn this. <<...>> Forgiveness is God's greatest gift» [4, p. 545]. Хотя глава Опус Деи не мог и подумать, что Сайласа будут использовать как наёмного убийцу, он испытывает раскаяние за

совершенные ошибки. В результате в знак покаяния все деньги, полученные от Ватикана, он отдаёт семьям убитых монахом людей. Это его личная попытка попросить прощение за несправедные помыслы, своеобразное возвращение на путь к его собственному индивидуальному Святому Граалю.

Ещё одним персонажем романа, которого также можно причислить к рыцарям, занимающимся поисками Святого Грааля, является Реми Легалудек (Rémy Legaludec), слуга Тибинга. Он принадлежит к той группе современных рыцарей, кому Святой Грааль недоступен, к которой также относятся упомянутые выше Тибинг, Сайлас и Арингароса. Реми был мелким вором и мошенником. За свои противоправные действия он был исключён из университета. Попав к Тибингу, он был вынужден ему прислуживать и делать за последнего всяческую грязную работу. По сути, Реми превратился в бесправного раба. Он всеми способами стремится получить деньги, с помощью которых можно стать богатым и, соответственно, получить столь желанную для него свободу. Именно таким образом слуга Тибинга видит начало своей новой жизни в получении криптекса – предмета, содержащего один из пазлов Соньера для получения святыни: «The cryptex was to be Rémy's ticket to freedom and wealth» [4, p. 471]. Святой Грааль для него – ценный артефакт, который можно продать и получить денежное содержание на всю жизнь. В отличие от Лэнгдона, который может интерпретировать символы и рассматривает как значимую, абстрактную ценность криптекса, Реми видит в нём только избавление для себя от своих проблем и обретение столь желанной свободы.

Свобода является достаточно сложным и многослойным концептом, особенно для американской культуры. Как отмечает К.М. Баранова, свобода в первую очередь важна по причине того, что во времена колонизации Америки «европейские переселенцы покидают родные земли и начинают новую жизнь на территориях Северной Америки во многом из-за преследований, которым они подвергаются у себя на родине» [20, с. 25]. Речь при этом идёт не только о физической свободе. В те годы колонисты также

хотели обрести свободу вероисповедания и возможности следовать канонам своей религии, которую они признавали как единственно правильную, т.е. истинную.

За прошедшие столетия понимание данного феномена приобрело новые смыслы. Для Реми важным аспектом свободы является тот факт, что он сможет убежать от окружающей его реальности в некую идеальную жизнь, которая ассоциируется у него с идиллическим местом под жарким солнцем на пляже: «With what you've promised to pay me, I will become an entirely new man. <<...>> Soon he would be free—another unrecognizable, beautiful face soaking up the sun on the beach» [4, p. 472]. Он хочет жить без каких-либо ограничений, делать всё, что пожелает. Однако этот процесс противоречит сути поиска Святого Грааля, иными словами, он не соответствует поиску сущности своего «Я». Слуга Тибинга скорее стремится спрятаться от реальности любыми способами, и одновременно скрывает и свою истинную сущность.

Реми не намерен брать на себя ответственность за совершенные им поступки. А ведь это – лишь часть настоящей свободы, которая не может быть абсолютной. По определению «Краткого философского словаря» *свобода* представляет собой «состояние самоопределения субъекта, выбирающего, опираясь на собственный дух, цели и средства своей деятельности и выступающего тем самым в качестве сознательного и ответственного творца» [129, с. 340]. Из этого определения следует, что свобода может быть только относительной и неотделима от ответственности за неё. Реми в курсе слишком многих секретов Тибинга. Вот почему англичанину невыгодно оставлять в живых своего французского слугу. Лорд привык вести себя весьма высокомерно и даже бесчеловечно, а также он просто считает всех людей недостойными Грааля. Выступая борцом за справедливость, сам аристократ, тем не менее, не считает нужным строить сбалансированные отношения с кем бы то ни было. Ему не нужно человеческое понимание и чуждо взаимное уважение, которые являются

существенными составляющими коммуникации, лежащей в основе современного общества. Ярким примером этого и являются его отношения с Реми. Отметим также, что Тибинг в той или иной степени влияет на жизни всех, кому не суждено найти свой собственный Святой Грааль (Арингароса, Сайлас, Реми, Фаш). Англичанин считает себя избранным человеком со всех точек зрения: он образован, богат, знает о Святом Граале больше всех остальных и относится к современной аристократии, что заставляет его думать, что он достоин получить святыню больше других.

Капитан французской полиции Безу Фаш и его помощник лейтенант Жером Колле (Jérôme Collet) не задействованы в поиске Святого Грааля как такового. Они просто по долгу службы расследуют убийство Жака Соньера. Оба офицера пытаются восстановить справедливость и реальную картину того, что произошло в действительности, им нужно найти виновных в совершённом преступлении. Однако для Фаша поиск убийцы всё же отходит на второй план. Более важным для инспектора в этом процессе является желание упрочить свою репутацию: «Fache needs this arrest desperately. Recently the Board of Ministers and the media had become more openly critical of Fache's aggressive tactics <<...>> Tonight, a high-tech, high-profile arrest of an American would go a long way to silence Fache's critics, helping him secure the job a few more years until he could retire with the lucrative pension» [4, p. 102-103]. Упрямый и самоуверенный капитан убеждён в том, что именно Лэнгдон – убийца Жака Соньера. Офицер не желает замечать необычное поведение людей вокруг и весьма спорные улики, которые возникают по ходу расследования: «Maybe Langdon and Neveu had held a bank employee at gunpoint? Maybe they forced Vernet to open Saunière's account and facilitate an escape in the armored truck. As feasible as it was, Collet was having trouble believing Sophie Neveu could be involved in anything like that» [4, p. 392]. Его напарник Жером Колле не верит, что Софи может что-либо украсть и преступить закон. Во время работы в полиции она всегда вела себя достойно с профессиональной точки зрения. Тем не менее Фаш не доверяет ей просто

потому, что она женщина. Он с лёгкостью начинает верить в её виновность. Капитан полиции также пытается интерпретировать убийство и всё происходящее вокруг, как подтверждение его собственного видения событий, которое он воспринимает как единственно правильное.

Коллеги Фаша отмечают, что капитан весьма агрессивен: «Captain Bezu Fache carried himself like an angry ox» [4, p. 35]. Однако его напарник отмечает, что эта агрессия соседствует с интуицией. Взаимосвязь этих аспектов достаточно необычна для детектива, расследующего преступления. Чаще всего подобные люди руководствуются профессиональными знаниями, полагаясь на силу разума, а не на эмоции и чувства. Тем не менее Жером Колле восхищается своим боссом: «Collet was not yet privy to the evidence that had cemented Fache's certainty of their suspect's guilt, but he knew better than to question the instincts of the Bull. Fache's intuition seemed almost supernatural at times. God whispers in his ear, one agent had insisted after a particularly impressive display of Fache's sixth sense» [4, p. 71]. Известно, что в некоторых случаях интуиция, действительно, может оказать помощь в поимке преступников, однако выдвинуть официально обвинение против кого-либо полицейские могут, основываясь не на собственных домыслах, а только на фактах. Убедить людей в той или иной точке зрения и найти взаимосвязь между несвязанными событиями вполне возможно. Однако вряд ли эти моменты указывают на торжество справедливости.

Поиск преступника, по сути, представляет собой восстановление социального баланса. Святой Грааль для Безу Фаша – награда за поимку преступника, но не искомая справедливость: «Fache, though famous for his instinct, was notorious for his pride. Fache wants credit for the arrest. After putting the American's face all over the television, Fache wanted to be sure his own face got equal time. Collet's job was simply to hold down the fort until the boss showed up to save the day» [4, p. 360]. Капитан не получает свой Святой Грааль из-за чрезмерного эгоизма и всепоглощающей гордыни. Он самоуверенно организует розыск Роберта и Софи на французском телевидении, объявляя их

настоящими преступниками, но это обвинение ошибочно, что сказывается на его репутации.

Лейтенант Колле также хочет продвинуться по карьерной лестнице. Ему важно, чтобы его отметили и оценили его заслуги. Однако он отдаёт себе отчёт в том, какие из мотивов его поведения основаны на эмоциях, а какие вытекают из профессионального инстинкта. Офицер может контролировать и те, и другие: «Instinctively, he knew he should call Fache. Emotionally, he knew this lucky break was going to be his moment to shine» [4, p. 431]. В отличие от своего более опытного босса, Жером Колле замечает странные противоречивые факты, с которыми он сталкивается во время расследования. Он обращает внимание на детали, пытается объяснить факты, задаётся вопросами, изучает улики и, в конце концов, становится тем, кто, действительно, расследует и раскрывает совершенное преступление.

Изначально, Жером не может поверить в то, что Фаш по-настоящему обвиняет Лэнгдона в убийстве. С точки зрения лейтенанта, имеющихся улик явно не достаточно для того, чтобы обвинить Роберта в совершении преступления. Тем не менее, когда правда выясняется, Колле, несмотря на свои личные сомнения, защищает репутацию вышестоящего по званию офицера полиции. В своём заявлении журналистам Колле утверждает, что организованная погоня за профессором и его партнёршей являлась всего лишь запланированной фиктивной операцией полиции, направленной на поимку истинных преступников: «It is my experience that Captain Bezu Fache seldom makes mistakes. I have not yet spoken to him on this matter, but knowing how he operates, I suspect his public manhunt for Agent Neveu and Mr. Langdon was part of a ruse to lure out the real killer» [4, p. 560]. Отметим, что Фаш признаёт свои ошибки. Чтобы загладить свою вину, он выказывает сочувствие и проявляет заботу в отношении епископа Арингаросы, членом религиозной организации которого Фаш является: «The compassion and concern the captain had shown for Aringarosa's plight last night had conjured images of a far gentler physique» [4, p. 559]. У Безу Фаша и Мануэля

Арингароса много общих черт. Оба они принадлежат к секте Опус Деи и имеют общие ценности. И тот, и другой занимают достаточно высокое положение в обществе, от них зависят судьбы многих людей. Оба они ослеплены своей значимостью и позднее осознают свои ошибки. Получается, что и тот, и другой заиклены только на своих проблемах, а потому крайне невнимательно относятся к тому, что происходит вокруг. По этой причине они неверно анализируют и интерпретируют имеющуюся информацию.

Таким образом, в романе «Код да Винчи» можно проследить несколько взаимосвязанных друг с другом пар героев: Безу Фаш и Жером Колле, Мануэль Арингароса и Сайлас, Ли Тибинг и Реми, а также, безусловно, Софи Невё и Роберт Лэнгдон. Своего личного Святого Грааля оказались достойны только двое последних. Они были готовы сотрудничать друг с другом, не действовали в своих личных целях, а решали стоящие перед ними проблемы, адекватно обрабатывали и трактовали полученную информацию. Лэнгдону даже не нужны были реальные документы, чтобы найти ответы на поставленные вопросы. Ведь с помощью выработанного умения видеть связь знаков и символов он сам нашёл ответы на возникшие вопросы. Именно он обнаружил могилу Марии Магдалины в Лувре. В отличие, например, от Тибинга, Роберт не стремился к однобокой трактовке знаков и текстов.

Другие персонажи романа проявляют субъективность при оценке событий, выказывая крайний индивидуализм. Такой подход отражает идеалы, характерные для «ложного» Святого Грааля. Им также свойственно несправедливое отношение к женщинам и обычным людям. Они пытаются навязать свою точку зрения тем, кто находится рядом, не обращая внимания на имеющиеся многочисленные данные из постоянно меняющегося потока информации в современном мире. В романе «Код да Винчи» Д. Брауна все эти смысловые элементы становятся характерными чертами мотива «бесплодная земля» и негативными проявлениями информационного общества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мифологема «Святой Грааль», появившись в произведениях западноевропейской литературы в период Средневековья, изменившись и вобрав в себя элементы американского мировоззрения, в XIX веке переходит в сочинения авторов Нового Света. На протяжении целого ряда столетий вплоть до наших дней анализируемая в диссертации мифологема продолжает занимать существенное место в нарративах, созданных авторами США. Проведенный в диссертационном исследовании анализ реализации изучаемой мифологемы в трех избранных для исследования романах позволяет по-новому оценить статус этого литературоведческого феномена в наши дни, уточнить его реальную интерпретацию в каждом из изученных художественных текстов. Опираясь на данные исследований в области литературоведения, следует признать, что проблемы изучаемой мифологемы находятся в центре научного интереса ученых в различных произведениях последних столетий.

В настоящем диссертационном исследовании были изучены особенности реализации мифологемы «Святой Грааль» в американских художественных текстах XX – XXI веков. Целью данной работы явилось комплексное изучение процесса адаптации западноевропейских легенд о Святом Граале в литературных произведениях США.

В **первой главе** диссертации представлен обзор существующей теоретической литературы по обозначенной выше проблематике в плане осмысления терминов *мифологема*, *мифология*, *миф*, *мифема*. Отсутствие единообразия в их понимании представляет собой основную сложность с точки зрения изучения этих явлений. Проведенное исследование показало, что центральный термин настоящей диссертации *мифологема* недостаточно глубоко изучен в науке. Это является причиной того, что его часто семантически приравнивают к таким единицам как тема или мотив (с которыми мифологема, безусловно, связана) особенно в рамках западного литературоведения.

Обобщив мифокритические труды в сфере теории мифа и интерпретации анализируемого феномена, вслед за Е.М. Мелетинским мы трактуем миф в нашем диссертационном исследовании в качестве средства концептуализации мира в рамках определённой культуры, что чаще всего происходит в форме определённых повествований. Мифология, в свою очередь, включает в себя совокупность мифов, нацеленных на объяснение окружающего мира. Термин *мифологема* образован от вышеназванных слов и рассматривается нами вслед за С.М. Телегиным в качестве мельчайшей единицы структуры и первичной идеи-формы, обладающей многоуровневой системой архаичных и современных смыслов, которые реализуются в конкретном виде в художественном произведении.

Рыцарские романы Кретьена де Труа, Вольфрама фон Эшенбаха, Робера де Борона, Томаса Мэлори, элементы кельтской мифологии и научная литература мифологической критики стали основой ядерной структуры мифологема «Святой Грааль» в западноевропейской культуре. Мы опираемся на идеи Дж. Б. Марино, который описывает хронологию развития анализируемого феномена и выделяет основные трактовки мифологема «Святой Грааль» в западноевропейской культуре: *христианская, языческая (кельтская, ритуальная), эзотерическая и метафорическая*.

Легенды Артурианы проникают в литературу США с начала XIX века. Установлено, что с течением времени формируется определённая американская традиция их заимствования и интерпретации, которая проявляется также и в изученных в данной работе романах. При этом истинно американские черты усиливают значимость определённых элементов мифологема. Художественные тексты авторов США, которые отсылают читателей к средневековым легендам, имеют в себе единое смысловое ядро – стремление к идеалу, в котором выделяются различные аспекты: *общественный, личный, романтический*.

Во **второй** главе диссертационного исследования рассматриваются путь рыцаря к достижению своей цели, а также символика Святого Грааля в

романах Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей», Д. Брауна «Код да Винчи». Инвариантом сюжетной линии выступают приключения главного героя и препятствия, встречающиеся ему на пути к желаемому. Поведение современных рыцарей регулируется моральным кодексом чести и понятиями о нравственности, играющими центральную роль во всех романах. Все главные персонажи имеют определённые прототипы в лице рыцарей Средневековья. Для Джея Гэтсби – это Персеваль, для Итана Аллена Хоули – Ланселот, для Роберта Лэнгдона – Галахад. Однако все они должны пройти трансформацию и перейти из состояния «наивного простака» в статус «настоящего рыцаря» и героя. Поиск славы ведёт к совершению подвигов или к их имитации (военные действия, ведение бизнеса, обладание властью).

Святой Грааль обладает той формой, которая актуальна для каждого конкретного персонажа, что отражает тенденцию к его большей метафоризации. Таким образом, можно проследить взаимозависимость получения Святого Грааля и соблюдения нравственных принципов протагонистами. Крайний индивидуализм, эгоизм и излишний материализм ведут к возникновению так называемого «ложного» Святого Грааля, который составляет оппозицию истинному и представляет собой следование «перевернутым» ценностям, или ценностям, не ведущим к духовному просветлению. В тексте Кретьена де Труа такой элемент мифологемы очерчен лишь пунктирно. Однако, ясно, что это причина неудачи героя в процессе получения волшебного артефакта в замке Короля-Рыбака. Конфликт между социальными критериями применительно к человеку и его индивидуальным стремлениям в рассмотренных художественных текстах США становится центральным, от чего в произведениях авторов появляется «ложный» Святой Грааль, соотносящийся с деструктивными социальными идеалами.

Другой важной частью изучаемой мифологемы являются образы женщин, что берёт своё начало из куртуазной традиции почитания образа

Прекрасной дамы. Так же, как и в европейских рыцарских романах, женские персонажи американских сочинений выступают для главных героев в виде романтического идеала женственности, связанного с природой и иррациональным началом (например, Дейзи, Мария, Софи). Однако в книгах Ф.С. Фицджеральда и Дж. Стейнбека несоответствие реального и идеального приобретает характер одной из самых важных оппозиций, что влечёт за собой следование жизненным принципам, которые навязываются социумом и отдаляют героев от истинного Святого Грааля.

В романе «Великий Гэтсби» главный герой следует за таким социальным идеалом, который воплощён в его возлюбленной Дейзи и в предметах, связанных с ней. Она несёт в себе обратную мифологеме динамику, являясь не источником новой жизни и обновления, а чем-то, что ведет к разрушению и смерти. Как известно, идеал «ревущих двадцатых» для большинства людей заключается в том, чтобы стать частью аристократической богатой верхушки социума, «убежать» от реальности и вести достаточно легкомысленное существование, не прилагая никакого труда и не имея определенной жизненной цели. Все эти представления порождены радикальными трансформациями в западном обществе конца XIX – начала XX веков. Разрыв с традицией и сложность поиска новых способов мышления заставляют автора романа с чувством печальной ностальгии, лирично обрамляющим нарратив, обращаться к наследию прошлого. Прошлое Гэтсби, нельзя повернуть вспять, вот почему для него оказывается невозможным получить Святой Грааль. Такое отношение к мифологическому наследию отражает авторскую позицию по данному вопросу.

Роман «Зима тревоги нашей» развивает похожие идеи, но несколько в ином ключе. Дж. Стейнбек создавал свое сочинение в то время, когда в стране вступало в силу общество потребления, где манипуляции человеческими желаниями и интересами начинали менять всю общечеловеческую систему ценностей. К людям приходило осознание того,

что в обществе все истины становятся относительными, любые действия, мифы и символы могут интерпретироваться по-разному, однако важно, чтобы их трактовка помогала осуществлять постоянный контроль над гражданами. В романе также встаёт вопрос о передаче наследия, которое в той или иной степени искажено предшествующими поколениями. Именно элемент наследования и становится спасительным для Итана Аллена Хоули. В романе Святой Грааль символически изображён в виде семейного талисмана. Его нужно передать последующему поколению, которое представлено в нарративе в виде его дочери.

Традиционная оппозиция для легенд и сказаний о Святом Граале *индивидуальное (внутреннее) versus общественное (внешнее)* коррелирует в романе с символикой светотени. Углубление субъективизма и индивидуализма, свойственное американцам XIX-XX веков, приводит их к сложным взаимоотношениям с реальностью. Игнорирование прошлого в угоду выгоде в настоящем моменте исходит от общества потребления. Итан опускается в «тёмное» бессознательное состояние и оправдывает свою безответственность. Тем не менее «свет» воспитанных в нём моральных ценностей, идей нравственности, совести, выражающих общественную традицию, не могут быть до конца уничтожены героем. В анализируемом романе Дж. Стейнбека изучаемая мифологема предполагает своеобразную амбивалентность. Она включает в себя своеобразный баланс «светотени», взаимоотношение внутренних и внешних мотивов для поступков человека, чтобы он смог осознать собственную личность.

Стремясь сделать свои романы максимально популярными для массового читателя, Д. Браун выбирает жанр мистического детектива. Однако последний накладывает на «Код да Винчи» свои ограничения. Писатель вводит в повествование некоторые черты постмодернистской эстетики, чтобы он соответствовал литературному мейнстриму начала XXI века, но, по сути, его произведение, рассматриваемое в диссертации, достаточно традиционно. В нем можно проследить попытку автора

распределить функции рыцаря Грааля между двумя персонажами, чтобы установить символический баланс мужского и женского начал (Софи и Лэнгдона). Как и Дж. Стейнбека, Д. Брауна занимают вопросы наследования (в «Коде да Винчи» это передается через образ Софи) и передачи ценной информации. В нарративе это проявляется в тех эпизодах, когда протагонисты стремятся разгадать заданные шифры, но первостепенным для некоторых из них оказывается достижение собственной выгоды. Вот почему они не могут получить Святой Грааль. Таким образом, значимые данные получают защиту от неверного использования и манипулирования людьми, которые, с точки зрения общечеловеческих ценностей, оказываются недостойными.

В третьей главе настоящей диссертации на первый план в качестве составляющих мифологемы «Святой Грааль» выходят мотив «бесплодная земля» и образ Короля-Рыбака. Бесплодная земля, страна Короля-Рыбака, ждёт обновления, которое может произойти только после того, как рыцарь обретёт Святой Грааль и станет наследником трона увечного правителя. Все три романа, рассматриваемые в диссертации, показывают внутреннее состояние моральной деградации американского общества XX-XXI веков, в котором процветают безответственность, беззаботность, разрушение ценностей, неудовлетворённость и одиночество. Большинство героев анализируемых романов можно назвать Королями-Рыбаками, страдающими от духовного «увечья». Они находятся в поиске «излечения» своего недуга. В каждом произведении можно найти персонажа, который представляет собой квинтэссенцию состояния болезни. В романе «Великий Гэтсби» – это Том Бьюкенен, в сочинении «Зима тревоги нашей» – мистер Бейкер, а в «Коде да Винчи» – сэр Ли Тибинг. Именно они аллегорично соотносятся с образом увечного или немощного Короля-Рыбака. Однако эти персонажи стремятся контролировать действия тех, кто находится рядом и манипулировать людьми вокруг. Они хотят обладать властью и иметь возможность делать всё, что им хочется. Эти присущие персонажам качества отличают их от

мифологического короля. Самым близким к «истинному» Королю-Рыбаку является герой Д. Брауна Жак Соньер.

В своём художественном произведении Ф.С. Фицджеральд интересуется изменениями, которые происходят с его современниками, проживающими в США, что выражено через противопоставление территорий востока и запада страны. Научные работы Ч. Дарвина, К. Маркса, Ф. Ницше, З. Фрейда, новый этап научно-технического прогресса, последствия Первой мировой войны становятся причиной разрыва многих людей с христианскими традициями, ценностями прошлого и природой. Потеря способности к адекватной коммуникации из-за сильного субъективизма является причиной различных трагедий на «бесплодной земле» Ф.С. Фицджеральда. Богачи и аристократы, казалось бы, приблизившись к *Новому Эдему*, чувствуют сильное неудовлетворение, а часто ощущают и потерю смысла жизни. Эти американцы пытаются заново найти его, перемещаясь с места на место, причем неоднократно на своем пути они разрушают жизни других людей.

Роман «Зима тревоги нашей» хронологически относится к поствоенному периоду второй половины XX века. Идеальным стилем жизни общества потребления тех лет является возможность приобретать различные услуги и предметы. Люди оценивают социальный статус окружающих, ориентируясь на те материальные блага, которыми владеет человек. Достаток маленького американского городка напрямую зависит от успеха бизнеса в нём. Если бизнес не развивается, все рушится, а рыцари в таких местах перерождаются. Жестокость и бессердечность в подобных условиях становятся их основными качествами. Оружие же, к которому они теперь прибегают – это обман и психологические манипуляции. Так, Итан Аллен Хоули пытается на время изменить свою систему ценностей, что оказывается не так просто. Герой уходит глубже внутрь себя, переходит в темноту иррационального, игнорируя «свет» своих предков. Важное место здесь занимает оппозиция *рациональное versus иррациональное*. Выживание в

городской среде, вдали от природы, ориентируясь только на разумное, способствует агрессии и возникновению психологических проблем у людей. Получается, что интуитивные и рациональные способы познания должны находиться в разумном балансе.

В романе «Код да Винчи» акцент с наследования смещается на то, что в большей степени писатель изучает передачу информации в общем смысле. Поляризация и заострение противоборствующих состояний являются негативными тенденциями в информационном обществе. Только достойный рыцарь наших дней может разгадать скрытую взаимосвязь знаков и символов, что служит некоторым барьером, защитой важных сведений. Так, например, стремление навязать всем одну единственную точку зрения на религию, не приводит к истинному Святому Граалю, а, наоборот, к «ложному» Граалю – стремление к реализации личного идеала, игнорируя других людей и их мнение.

Все образы, мотивы и элементы как американской, так и западноевропейской мифологии взаимосвязаны между собой и создают в художественном тексте единое полотно. В трёх романах со Святым Граалем в качестве общественного, романтического или личного идеала связаны следующие американские идеи: *дикие просторы (wilderness)*, *Новый или Американский Адам (New or American Adam)*, *Новый Эдем (New Eden)*, *негреховность/невинность (innocence)*, *трудолюбие (industry)*, *достоинство и избранность (worthiness)*, *свобода (freedom)*, *достоинство и избранность (worthiness)*, *индивидуализм (individualism)*, *Американская мечта (American dream)*.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что проведенное диссертационное исследование вносит определённый вклад в изучение творчества Ф.С. Фицджеральда, Дж. Стейнбека, Д. Брауна. На первый план в работе помимо мифологемы «Святой Грааль» выходит анализ мифологического уровня изученных романов. Этот факт позволяет заключить, что поставленная во введении цель была достигнута, а

сопутствующие ей задачи – решены. Доказательной базой положениям, заявленным во введении, является анализ всех аспектов мифологемы, в том числе структурных и образно-содержательных, мотива «бесплодная земля» и образа Короля-Рыбака.

В перспективе дальнейших исследований возможно изучение, с одной стороны, иных мифологем и мотивов в сочинениях данных писателей США, а с другой – анализ материала Артурианы в творчестве других авторов XX-XXI веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. *Де Труа К.* Персеваль, или повесть о Граале. – Москва: Common Place, 2014 [Электронный ресурс]. – URL: <http://facetia.ru/node/2108> (дата обращения: 17.03.2019).
2. *Теннисон А.* «Волшебница Шалотт» и другие стихотворения / Альфред Теннисон; Пер. с англ.; Состав., предисл. Г.М.Кружкова. — На англ. и русск. яз. — М: Текст, 2007. — 399 с.
3. *Фон Эшенбах В.* Парцифаль – «Средневековый роман и повесть» – М.: «Художественная литература», 1974 [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.ru/INOOLD/ESHENBAH/parcifal.txt> (дата обращения: 17.03.2019).
4. *Brown D.* The Da Vinci Code. [Text] / D. Brown – London: Corgi Books, 2009. – 590 p.
5. *Fitzgerald F.S.* The Great Gatsby [Text] / F.S. Fitzgerald. – Ware: Wordsworth Editions Ltd, 2001. – 122 p.
6. *Fitzgerald F.S.* The Great Gatsby [Text] / F.S. Fitzgerald. – Cambridge University Press, 1991. – 225 p.
7. *Fitzgerald F.S.* This Side of Paradise [Text] / F.S. Fitzgerald. – New York: Charles Scribner's Sons, 1920. – 305 p.
8. *Fitzgerald F.S.* Tales of the Jazz Age [Text] / F.S. Fitzgerald. – New York: Charles Scribner's Sons, 1922. – 318 p.
9. *Fitzgerald F.S.* A Life in Letters [Text] / ed. Matthew Bruccoli, with Judith S. Baughman. – New York: Simon & Schuster, 1994. – 480 p.
10. *Fitzgerald F.S.* Echoes of the Jazz Age [Electronic resource]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/crackup/056e-eho.html> (дата обращения: 16.10.2017).
11. *Melville H.* Moby Dick; or, The Whale – produced by Daniel Lazarus, Jonesey, and David Widger, 2008 [Electronic resource]. – Режим доступа:

<http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm> (дата обращения: 22.02.2019).

12. *Steinbeck J.* The Acts of King Arthur and His Noble Knights from the Winchester Manuscripts of Thomas Malory and Other Sources. [Text] / J. Steinbeck. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976. – 363 p.
13. *Steinbeck J.* The Winter of Our Discontent [Text] / Steinbeck J. – London: Penguin Books Ltd, 2000. – 288 p.
14. *Wordsworth W.* The World Is Too Much With Us [Electronic resource]. – URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45564/the-world-is-too-much-with-us> (дата обращения: 26.05.2019).

Научно-критическая литература

15. *Аверинцев, С.С.* Архетипы. [Текст] / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 780 с.
16. *Александрова А.А.* Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: дисс. ... канд. фил. наук [Текст]: 10.01.01 / А.А. Александрова – Москва: МГУ, 2007. – 224 с.
17. *Арнольд И.В.* Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И.В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1993. – С. 4–12.
18. *Амирян Т.Н.* Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы: Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева [Текст]: дисс. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Т.Н. Амирян. – Москва, 2012. – 330 с.
19. *Баранова К.М.* Истоки лейтмотива трудолюбия в литературе колониального периода [Текст] // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». № 11 (67). – Тамбов: ТГУ им. Державина, 2008. – С. 242-247.
20. *Баранова К.М.* Мотив «свобода» в романе М. Твена «Приключения Тома Сойера» [Текст] / К.М. Баранова. Традиции и инновации в

- лингвистике и литературоведении. Межкафедральный сборник научных статей. Научные редакторы К.М. Баранова, О.Г. Чупрына. – Москва: МГОУ, 2018. – С. 24-36.
21. *Баранова К.М.* Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков. Становление традиций в литературе США [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / К.М. Баранова – Москва, 2011. – 490 с.
22. *Баранова К.М.* Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков. Становление традиций в литературе США: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / К.М. Баранова. – Москва, 2011. – 44 с.
23. *Баранова К.М., Афанасьева О.В.* Образ Нового Адама в американской колониальной литературе XVII века [Текст] / К.М. Баранова, О.В. Афанасьева – Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 3(15). – М.: МГПУ, 2014. – С. 8-17.
24. *Баранова К.М., Афанасьева О.В.* Мотив предопределение в романе Марка Твена «Приключения Тома Сойера» [Текст] // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. Вып. 3 (23). – М.: МГПУ, 2016. – С. 8-17.
25. *Булгакова О.Л.* Голос как культурный феномен [Текст] / О. Булгакова. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2015. – 567 с.
26. *Бочкарева Н.С.* Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2010. – С. 111-118.
27. *Бочкарева Н.С., Майшева К.А.* Экфрасис рекламного плаката в романе Ф.С. Фицджеральда "Великий Гэтсби" // Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах. Сборник материалов 3-й

- международной научной конференции. – Курган: изд-во Курганского государственного университета, 2016. – С. 145-150.
28. *Бучкина Е.А.* Мифологема рождения и смерти художника в русской постсимволистской прозе. автореф. дис. ... канд. фил. наук [Текст]: 10.01.01 / Е.А. Бучкина. – Ижевск, 2011. – 19 с.
29. *Вартанова М.Л.* Переход от индустриального общества к обществу информационному. Проблемы теории и практики современной науки. Материалы IV Международной научно-практической конференции: сборник научных трудов [Текст] // Научно-образовательное учреждение «Вектор науки», научный редактор: С.В. Галачиева. – Москва: Издательство "Перо", 2015. – С. 89-94.
30. *Вепрева И.Т., Шадрина Т.А.* Идеологема и мифологема: интерпретация терминов [Текст] / И. Т. Вепрева, Т. А. Шадрина // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. — Екатеринбург, 2006. — Вып. 3. — С. 120-131.
31. *Вишницкая Ю.В.* Мифологема Александра Блока в русском этнокультурном пространстве: дис... канд. филол. наук: 10.02.02 / Институт языковедения им. А.А. Потебни НАН Украины. — К., 2003. — 185 с [Электронный ресурс] – URL: http://jgreenlamp.narod.ru/blok_sod.htm (дата обращения: 22.02.2019).
32. *Галанина Е.В.* «Неомифологизм» как ведущее направление современной культурной ментальности [Текст] / Е. В. Галанина // Человек и мир человека: сборник статей всероссийской научной конференции. – Рубцовск: Изд-во Рубцов. Индустр. Ин-та, 2007. – Вып. 4. – С. 148 – 153.
33. *Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П.* «Американская мечта» и американская действительность [Текст] / Т.Г. Голенпольский, В.П. Шестаков – М.: "Искусство", 1981. – 208 с.
34. *Едошина И.* Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры [Текст] // Вестник Вятского

- государственного гуманитарного университета. – Киров: Издательство ВятГГУ, 2009. – С. 79-81.
35. *Кереньи К., Юнг К.Г.* Введение в сущность мифологии [Текст] // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
36. *Кобылко Н.А.* Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы [Текст] / Н. А. Кобылко // Современная филология: материалы III междунар. Науч. Конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). — Уфа: Лето, 2014. — С. 4-6.
37. *Ковалёв Ю.В.* «Американская мечта» в творчестве Ф.С. Фицджеральда // Зарубежный роман: Проблемы метода и жанра (межвуз. сб. науч. тр.) – Пермь, 1982. – С. 91-97 [Электронный ресурс]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kovalev-amdream.html> (дата обращения: 16.03. 2019).
38. *Кратасюк Е.Г.* Репрезентации прошлого в массовой культуре последней трети XX века: легенды артуровского цикла в кинематографе и рекламе. дисс. ... канд. культ. наук: 24.00.01. / Е. Г. Кратасюк. – Москва, 2002. – 204 с.
39. *Кубанев Н.А.* Творчество Ф.С. Фицджеральда в контексте литературы «потерянного поколения» // Иностранная литература, 2014. – С.17-25. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/kubanev-kontekstpoter.html> (дата обращения: 16.03.2019).
40. *Кузнецова А.И.* Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст]: 10.01.03 / А.И. Кузнецова. – М., 2004. – 16 с.
41. *Кухалашвили В.К.* Фицджеральд и американский литературный процесс 20-30-х годов XX в. [Электронный ресурс]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kuhalashvili-fsf.html> (дата обращения: 22.02.2019).

42. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология [Текст] / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
43. *Леонова Н.Е.* Семантика художественного пространства в произведениях Джона Стейнбека: автореф. дисс. ... к. филол. н. — М., 2004. — 20 с.
44. *Луков В.А.* История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Луков. — 5-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2008. — 512 с.
45. *Машошина В.С.* Языковая репрезентация концепта «одинокость» в романе Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» [Текст] / В.С. Машошина // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. № 2 (18). — М.: МГПУ, 2015. — С. 44-48.
46. *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе [Текст] / Е. М. Мелетинский. — М.: РГГУ, 2001. — 170 с.
47. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. — М.: «Наука», 1976. — 407 с.
48. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. — С. 76-120 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 19.04.2017)
49. *Морозова Е.Л.* Явление прецедентности в романах Д. Брауна: функциональный и культурологический аспекты. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / Е.Л. Морозова. — Ставрополь, 2010. — 288 с.
50. *Погребная Я.В.* Аспекты неомифологизма современной литературы: герой и его судьба. / Materiály VIII Mezinárodní vědecko-praktická conference. Filologické vědy, Praha. Publishing House "Educatianion and Science" s.r.o. 2012. [Электронный ресурс]. — URL:

- http://www.rusnauka.com/10_DN_2012/Philologia/8_100956.doc.htm (дата обращения: 12.11.2015).
51. *Пустошкина Т.В.* Мифологема детства в русской прозе 20-40-х гг. XIX века, ее своеобразие и развитие [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. В. Пустошкина; Псков. Гос. пед. Ун-т им. С. М. Кирова. – Москва, 2011. – 18 с.
52. *Разинцева А.В.* Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф.С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй) [Текст]: дис. . канд. филол. наук/ А.В. Разинцева. М., 1996. – 201 с.
53. *Романчук Л.* Проблематика героя в романе Ф. С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби – М: «МГУ», 2002 [Электронный ресурс]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/romanchuk-hero.html> (дата обращения: 16.03.2019).
54. *Руберт И.Б., Шишова Ю.Л.* Мифологема в языке и литературе [Текст] // Актуальные проблемы современной лингвистики: сборник статей, посвященный юбилею гуманитарного факультета. Выпуск 4. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2012. – С. 7-20.
55. *Савинич С.С.* Особенности пуританских представлений о христианской добродетели в произведении М. Роуландсон «Повествование о похищении и возвращении из плена» // Традиции и инновации в лингвистике и литературоведении. Межкафедральный сборник научных статей. – Москва: МГОУ, 2018. – С. 113-122.
56. *Сальцина М.Е.* Американский роман 1920 - 1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык) [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Рос. гос. гуманитар. ун-т. – Москва, 2001. – 21 с.
57. *Серенков Ю.С.* «Артуровская легенда» как ключевой текст в культурном диалоге Великобритании и США XIX-XX вв. автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Ю.С. Серенков. – Москва, 2009. – 46 с.

58. *Серенков Ю.С.* Особенности культурного наследования литературных традиций: на материале «Артуровской легенды» [Текст]: автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Ю.С. Серенков. – Москва, 2012. – 39 с.
59. *Смирнов А.Г.* Культура Европейского рыцарства: христианский идеал и реальность: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Смирнов Александр Георгиевич; [Место защиты: Гос. акад. славян. культуры]. – Москва, 2008. – 22 с.
60. *Стеценко Е.А.* История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII-XIX веков) [Текст] / Е. А. Стеценко – М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 1996. – 312 с.
61. *Телегин С.М.* Термин «мифологема» в современном российском литературоведении [Текст] // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / под ред. Г.Г. Исаева. — Астрахань: Изд. Дом «Астраханский университет», 2010. – С. 14-16.
62. *Трубаева Е.И.* Концептуальные структуры в художественном тексте: объективация, интериоризация, трансформация: на материале романа Д. Брауна "Код да Винчи". дисс. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Е.И. Трубаева. – Белгород, 2011. – 200 с.
63. *Хабибуллина Л.Ф.* Монстр как Другой (Другая) в современной англоязычной литературе [Текст] / Л.Ф. Хабибуллина. Вестник пермского университета: Российская и зарубежная филология. Т. 9 (2) Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2017. – С. 108-116.
64. *Щеглова Л.В.* Образ благородного всадника: культурные модели [Текст] / Л. В. Щеглова, Н. Р. Саенко. – М.: Издательство МГОУ, 2010. – 184 с.

65. *Юнг К.Г.* Архетип и символ [Текст] / Сост. и вступ.ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. – 395 с.
66. *Юнг Э., фон Франц М.-Л.* Легенда о Граале [Текст] / Эмма Юнг, Мария-Луиза фон Франц [пер. Яна Знаменская и др.] – М.: Клуб Касталия, 2016. – 350 с.
67. *Abanes R.* The Truth Behind the Da Vinci Code: A Challenging Response to the Bestselling Novel. – Eugene: Harvest House, 2004. – 96 p.
68. *Appleby R.S.* The Ambivalence of the Sacred: Religion, Violence, and Reconciliation / Lanham: Rowman & Littlefield, 2000 – 429 p.
69. *Auchincloss L.* The American Dream: All Gush And Twinkle – The Style's the Man: Reflections on Proust, Fitzgerald, Wharton, Vidal, and Other [Text] / New York: Charles Scribner's Sons, 1994. – 86 p.
70. *Audhuy L.* The Waste Land: Myth and Symbolism in The Great Gatsby. – Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis, 1980. – 109 p.
71. *Baranova K.M.* Influential Motifs in American Literature Since the Colonial Period / Идентичность и художественный текст: формирование национальной идентичности в контексте американской литературы сборник материалов международного круглого стола по проблемам репрезентации национальной идентичности в литературных текстах (Москва, 16 марта 2016 г.). – М.: ИИУ МГОУ, 2016. – С. 10-15.
72. *Barber R.W.* The Holy Grail: Imagination and Belief / Harvard University Press, 2004 – 463 p.
73. *Berry G.* A Contemporary Version of the Grail Quest: Dan Brown's The Da Vinci Code and Its Failed Appropriation of the Mythic Legend. – Monash University, Eras Edition 8, November 2006. – 16 p [Electronic resource] – URL: <http://www.arts.monash.edu.au/publications/eras/edition-8/berryabstract.php> (дата обращения: 11.12.2016).
74. *Bowers B.* The Da Vinci Code in the Academy [Text] / Cambridge Scholars Publishing, 2007. – 98 p.

75. *Brucoli M.J., Bryer J.R.* F. Scott Fitzgerald in His Own Time: A Miscellany. – Kent State University Press, 1971. – 481 p.
76. *Brucoli M.J.* Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald. Columbia, South Carolina: The University of South Carolina Press, 2002 [Electronic resource]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/bio/brucoli-somesort.html> (дата обращения: 22.02.2019)
77. *Campbell J.* The Hero with a Thousand Faces [Text] / J. Campbell – Princeton: Princeton University Press, 2004. – 416 p.
78. *Chase R.* Three Novels of Manners. – The American novel and its tradition. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. P. 157–184.
79. *Cross K.G.W.* Scott Fitzgerald [Text] / R.G.W. Cross – New York: Capricorn Books, 1971. – 120 p.
80. *Cunningham F.E.* F. Scott Fitzgerald and the Problem of Film Adaptation. Literature Film Quarterly 28/3. Salisbury University Press, 2000. – P. 187–96.
81. *Decker J.L.* Gatsby's Pristine Dream: The Diminishment of the Self Made Man in the Tribal Twenties // A Forum of Fiction, Vol. 28, No. 1. – Durham: Duke University Press, 1994. – P. 52-71.
82. *Faulkner W.* Faulkner at Nagano [Text] / edited by Robert A. Jelliffe – Tokyo: Kenkyusha Press, 1962. – 206 p.
83. *Flecha R., Gómez J., Puigvert L.* CHAPTER 11: The Information Society. Counterpoints, vol. 250 [Text] / New York: Peter Lang AG, 2001. – P. 73–87.
84. *Fordham M.* New Developments in Analytical Psychology [Text] / M. Fordham – Routledge, 2013. – 232 p.
85. *Frankl V.E.* Man's Search for Ultimate Meaning / NY: Random House, 2011. – 192 p.
86. *Franklin B.* Autobiography of Benjamin Franklin [Electronic resource]. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/20203/20203-h/20203-h.htm> (дата обращения: 22.02.2019).

87. *Frazer J.G.* The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Oxford: OUP, 2009. – 912 p.
88. *Gaither G.* John Steinbeck: the Postmodern Mind In The Modern Age [Text] / G. Gaither – The Steinbeck Review Vol. 3, No. 1. University Park: Penn State University Press, 2006. – P. 53-68.
89. *Greenstein N.* Why the U.S. Flag is Red, White and Blue [Text] / N. Greenstein – Time, 2013 [Electronic resource]. – URL: <http://swampland.time.com/2013/07/04/why-the-u-s-flag-is-red-white-and-blue/> (дата обращения: 19.01.2017).
90. *George S.* The contemporary nature of Steinbeck's Winter: Artistry, Integrity, and September 11th. / Steinbeck Yearbook. Volume 3. Lewiston – NY: Mellen, 2003. – P. 65-79.
91. *Goldberg R.A.* America in the Twenties [Text] / R. A. Goldberg – Syracuse University Press, 2003. – p. 211.
92. *Hall G.S.* Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education, Vol. 1. New York: Appleton [Text] / facsimile reprint by Elibron Classics, 2004. – 615 p.
93. *Heavilin B.A.* The Existential Vacuum and Ethan Allen Hawley: John Steinbeck's Moral Philosophy [Text] / The Steinbeck Review Vol. 1, No. 2 University Park: Penn State University Press, 2004. – P. 7-20.
94. *Heavilin B.A.* "Parallels with Our Own Times": Ethan Allan Hawley as Lancelot Grotesque [Text] / The Steinbeck Review Vol. 5, No. 1. University Park: Penn State University Press, 2008. – P. 49-61.
95. *Hyman S.E.* William Troy: Selected Essays [Text] / Rutgers University Press, 1967. – 316 p.
96. *Kennedy T.M.* Mary Magdalene and the Politics of Public Memory: Interrogating "The Da Vinci Code" [Text] / Feminist Formations Vol. 24, No. 2. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012. – P. 120-139.

97. *Kocela C.* From Object Realism to Magic Materiality: The End(s) of Social Critique in Steinbeck's *The Winter of Our Discontent* // *South Atlantic Review* Vol. 73, No. 1. – Atlanta: South Atlantic Modern Language Association, 2008. – P. 68-86.
98. *Kolenda B.* Re-Discovering Ethan Allen and Thomas Young's Reason the Only Oracle of Man: The Rise of Deism in Pre-Revolutionary America. – Atlanta: Georgia State University, 2013. – 62 p.
99. *Kuhnle J.H.* The Great Gatsby as Pastoral Elegy / *Fitzgerald/Hemingway Annual* 10. – Englewood: Information Handling Services, 1978. – P. 141–154.
100. *Kushner E.* The Living Prism: Itineraries in Comparative Literature [Text] / Montreal and Kingston: McGill-Queen's UP, 2001. – 338 p.
101. *Lambdin L., Lambdin R.T.* Arthurian Writers: A Biographical Encyclopedia [Text] / Westport: Greenwood Press, 2008. – 402 p.
102. *Lehan R.* Focus on F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby: The Nowhere Hero*, 1970 [Electronic resource]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/lehan-nowhere.html> (дата обращения: 16.03.2019).
103. *Long R.E.* *Gatsby Is a Fairy-Tale Hero for the Middle Class – The Achieving of The Great Gatsby: F. Scott Fitzgerald, 1920-1925* – Bucknell University Press, 1979 [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/long-fairy.html> (дата обращения: 22.02.2019).
104. *Lupack A., Lupack B.T.* *King Arthur in America* [Text] / Cambridge & Rochester, NY: D.S. Brewer, 1999. – 398 p.
105. *Maddux K.* The Da Vinci Code and the Regressive Gender Politics of Celebrating Women [Text] // *Critical Studies in Media Communication* 25, No. 3. – Abingdon-on-Thames: Routledge, 2008. – P. 225-248.
106. *Marino J.B.* *The Grail Legend in Modern Literature* [Text] / DS Brewer, 2004. – 175 p.

107. *Mercadante L.A.* Belief without Borders: Inside the Minds of the Spiritual but not Religious [Text] / NY: Oxford University Press, 2014. – 288 p.
108. *Meyer M.J.* Drawing The Shade: Wavering Light and Dark Imagery in Steinbeck's The Winter of Our Discontent [Text] / The Steinbeck Review. Vol. 5, No. 1. University Park: Penn State University Press, 2007. – P. 35-48.
109. *Mills D.H.* The Hero and the Sea: Patterns of Chaos in Ancient Myth [Text] / Bolchazy-Carducci Publishers, 2002. – 200 p.
110. *Mitchell G.* The Great Narcissist: A Study of Fitzgerald's Gatsby. / American Journal of Psychoanalysis 51.4. – NY, 1991. – P. 387-396.
111. *Noguchi S.* The Winchester Malory. Arthuriana Vol. 5, No. 2 [Text] / West Lafayette: Scriptorium Press, 1995. – P. 15-23.
112. *Ornstein R.* Scott Fitzgerald's Fable of East and West [Text] / College English, Vol. 18, No. 3. National Council of Teachers of English, 1956. – P. 139-143.
113. *Pauly T.H.* Gatsby as Gangster / Studies in American Fiction 21.2. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. – P. 225-237.
114. *Prigozy R.* The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald [Text] / Cambridge: Cambridge University Press, 2002 –272 p.
115. *Russell J.C.* The Germanization of Early Medieval Christianity: A Sociohistorical Approach to Religious Transformation [Text] / Urban: Oxford University Press, 1994. – 272 p.
116. *Sanderson R.* Women in Fitzgerald's Fiction [Text] / The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald – ed. Ruth Prigozy, Cambridge University Press, 2002. – 272 p.
117. *Scatigni W.* Psychodrama, Group Processes and Dreams: Archetypal Images of Individuation. – Taylor & Francis, 2002. – 168 p. [Electronic resource]. – URL: <https://books.google.ru/books?id=24PjFc2pBHcC&hl=ru> (дата обращения: 18.11.2017).

118. *Scrimgeour G. J.* Against «The Great Gatsby» / Criticism: Vol. 8: Iss. 1, Article 6. – Detroit: Wayne State University Press, 1966. – P. 75-86.
119. *Simkins W.S.* Myth As Talisman: Adaptive Teleology in "The Winter of Our Discontent" [Text] / The Steinbeck Review Vol. 4, No. 2. University Park: Penn State University Press, 2007. – P. 13-29.
120. *Steinbrink J.* "Boats Against the Current": Mortality and the Myth of Renewal in The Great Gatsby [Text] / Twentieth Century Literature. Vol. 26, No. 2, F. Scott Fitzgerald Issue. North Carolina: Duke University Press, 1980. – P. 157-170.
121. *Steyn M.* Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now [Text] / Routledge, 2014. – 352 p
122. *Stuckey W.J.* "The Sun Also Rises" on Its Own Ground [Text] / The Journal of Narrative Technique Vol. 6, No. 3, 1976 – P. 224-232.
123. *Turnbull A.* Scott Fitzgerald – Grove Press, 2001 [Electronic resource]. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/bio/turnbull-scottfitz.html> (дата обращения: 21.03.2019).
124. *Way B.* Gatsby Is a Profoundly Comic Character. // In: Readings on 'The Great Gatsby.' Ed. Katie de Koster. – San Diego: Greenhaven, 1998. – P. 52-60.
125. *Weston J.L.* From Ritual to Romance. J.B. Hare, 2003 [Electronic resource]. – URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/frr/index.htm> (дата обращения: 02.10.2017).
126. *Willms K.* Gatsby, Hemingway, and Howl: The Influence of The Waste Land. 2017 [Electronic resource]. – URL: <https://letterpile.com/books/Gatsby-Hemmingway-and-Howl-The-Influence-of-The-Waste-Land> (дата обращения: 02.11.2017).

Словари и справочные издания

127. *Баженова Е.А.* Интертекстуальность [Текст] / Е.А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 104–108.

128. *Большой толковый словарь русского языка* [Текст] / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – Спб.: «Норинт», 2000. – 1536 с.
129. *Краткий философский словарь* / А.П. Алексеев, Г.Г. Васильев и др.; под. ред. А.П. Алексеева – М.: Велби; Проспект, 2008. – 496 с.
130. *Литературный энциклопедический словарь* [Текст] / Под общ. Ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
131. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* [Текст] / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб.
132. *Мифологический словарь* [Текст] / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.
133. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* [Текст] / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.
134. *Руднев В.П. Словарь культуры XX века* [Текст] / В. П. Руднев — М.: Аграф, 1999. – 384 с.
135. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энцикл. справ.* [Текст] / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – 320 с.
136. *Философский энциклопедический словарь* [Текст] / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
137. *Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: Учеб.-метод. Пособие* [Текст] / Л. В. Ярошенко – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с.
138. *A Companion to Greek Mythology* [Text] / ed. Ken Dowden, Niall Livingstone. –John Wiley & Sons, 2011. – 672 p.
139. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* [Text] / Fifth Edition by J. A. Cuddon, revised by M. A. R. Habib, 2013. – 784 p.

140. *A Glossary of Literary Terms* [Text] / Seventh Edition by M. H. Abrams, 1999. – 448 p.
141. *BookBrowse.com* – Interviews with Dan Brown 2001, 2003. – 1997-2019 [Electronic resource]. – URL: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=226 (дата обращения: 17.03.2019).
142. *Collins English Thesaurus* [Electronic resource]. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/>, свободный.
143. *Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999. – 263 p.
144. *McKay B., McKay K. Manly Honor*. VII parts. – *The Art of Manliness*, 2012 [Electronic resource]. – URL: <http://www.artofmanliness.com/2012/10/01/manly-honor-part-i-what-is-honor/> (дата обращения: 22.02.2019).
145. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature* [Text] / Merriam-Webster, Inc, 1995. – 1236 p.
146. *Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* [Text] / New York: Facts On File, Inc. – 2004. – 529 p.
147. *Online Etymology Dictionary* [Electronic resource]. – URL: <http://www.etymonline.com/>, свободный
148. *Oxford Dictionary* [Electronic resource]. – URL: <http://www.oxforddictionaries.com>, свободный
149. *The Free Dictionary: Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus* [Electronic resource]. – URL: <http://www.thefreedictionary.com>, свободный.

Интернет-ресурсы

150. *CBS Sunday Morning* – The evolution of Dan Brown. Interview, 2017 [Electronic resource]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4TEfnncv-nU> (дата обращения: 20.03.2019)

151. *CBS This Morning* – "Origin" author Dan Brown on reconciling God and artificial intelligence. Interview, 2017 [Electronic resource]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jDhK7JLEHJo> (дата обращения: 20.03.2019)