

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

На правах рукописи

Карпова
Анна Вадимовна

ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО
ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА
(на примере романов Ж. Грака и Р. Баржавеля)

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература
Франции)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
доцент **О.В. Тимашева**

Москва
2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ.....	10
1.1. Становление фантастического как литературно-эстетической категории в европейском и отечественном литературоведении.....	10
1.2. Сюрреализм и «магический реализм» как формы презентации фантастического во французской литературе XX в.....	32
1.3. Генезис и становление «исторического фэнтези».....	48
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	67
ГЛАВА 2. «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» РОМАНОВ ЖЮЛЬЕНА ГРАКА.....	71
2.1. Критические подходы к изучению творчества Ж. Грака.....	71
2.2. Роль средневековых сюжетов и музыки в романе Ж. Грака «Замок Арголь».....	81
2.3. Приемы фантастического в романах Ж. Грака «Замок Арголь», «Сумрачный красавец» и «Побережье Сирта».....	96
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	113
ГЛАВА 3. «ИСТОРИЧЕСКИЕ ФЭНТЕЗИ» РЕНЕ БАРЖАВЕЛЯ.....	116
3.1. Критические подходы к изучению творчества Р. Баржавеля.....	116
3.2. Историческое и анахроническое в романах Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом».....	123
3.3. Художественный вымысел и приемы фантастического в романах Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом».....	143
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....	156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	160
ЛИТЕРАТУРА.....	167

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование представляет собой анализ малоизученных (по сравнению с научной фантастикой) форм презентации фантастического на примере произведений Ж. Грака и Р. Баржавеля.

Предмет работы – литературное течение «магический реализм» и жанр «историческое фэнтези» в качестве форм презентации фантастического во французском романе XX в.

Объектом исследования выступает фантастическое как литературно-эстетическая категория. Под фантастическим мы вслед за Ц. Тодоровым и Р. Лахманном понимаем креативно-рецептивный «опыт границ» [Тодоров 1999: 79], «самостоятельный вариант фикционального», который «выходит за рамки миметической грамматики, деформирует время и пространство (...) и нарушает причинно-следственные отношения» [Лахманн 2009: 8].

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом к фантастике, ставшим одним из самых значимых социокультурных феноменов современности. Огромный пласт литературы, получивший название «фэнтези», основан на адаптации к современности средневековых легенд и является, с нашей точки зрения, одной из жанровых форм развития классического исторического романа. В настоящем исследовании большее внимание уделяется другой форме фантастической литературы, соотносимой с литературным течением «магический реализм», наследующей романтизму и сюрреализму, основанной на вербальной трансфигурации художественных образов и соединении реально-бытового и фантастически-чудесного в рамках единой повествовательной структуры.

Материалом исследования являются романы Ж. Грака «Замок Арголь» (*Au château d'Argol*, 1938), «Сумрачный красавец» (*Un beau ténébreux*, 1945), «Побережье Сирта» (*Le Rivage des Syrtes*, 1951), сборники эссе «Заглавные буквы» (*Lettrines I*, 1967), «Заглавные буквы II» (*Lettrines II*, 1974), «Предпочтения» (*Préférences*, 1961), «Читая, пишу» (*En lisant, en écrivant*, 1980) и

романы Р. Баржавеля «Дамы с единорогом» (*Les Dames à la licorne*, 1974), «Чародей» (*L'Enchanteur*, 1984), а также интервью и статьи писателя.

Степень изученности материала исследования в отечественной и зарубежной критике обоснована в разделах 2.1. и 3.1. нашей работы.

Теоретические разработки и положения диссертации опираются на обзор и исследования разработок отечественных и зарубежных ученых, анализирующих различные аспекты феномена фантастического, как например:

- философские и теоретические аспекты исследования фантастического: Ш. Нодье (*Charles Nodier*), М. Шнайдер (*Marcel Schneider*), Ц. Тодоров (*Tzvetan Todorov*), Р. Кайюа (*Roger Caillois*), Ф. Бертелло (*Francis Berthelot*), М. Жилбер (*Millet Gilbert*), К. Шелбург (*Christian Chelebourg*), Н. Принс (*Nathalie Prince*) Л. Галлер, Е.Н. Ковтун, В.Л. Гопман.
- жанровое своеобразие и генезис фантастической литературы: А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг, Ю.И. Кагарлицкий, Т.А. Чернышева, Е.М. Неелов, Я.В. Королькова, М.И. Мещеринова, О.В. Тимофеева.
- взаимодействие исторического и фантастического: Ж. Ле Гофф (*Jacques Le Goff*), П. Зюмтор (*Paul Zumthor*), А.Д. Михайлов, М.М. Бахтин, Е. Тамарченко, Б.Г. Реизовов, Б. Крулик (*Brigitte Krulic*), А.Г. Баканов.
- сюрреалистический компонент фантастического: М. Надо, Ж.-П. Клебер, Т. Коллани, Л.Г. Андреев, Т.В. Балашова.
- поэтику литературного течения «магический реализм»: Ю.Б. Боров, А.Ф. Кофман, А.А. Гугнин.
- жанровое своеобразие и специфику фэнтези: Дж.Р.Р. Толкин (*John Ronald Reuel Tolkien*), Р. Джексон (*Rosemary Jackson*), Р. Томсон (*Raymond Thompson*), О.В. Тимофеева, Е.В. Гольденберг.

Гипотеза исследования. Наряду с научной фантастикой, во французском

романе XX в. формируются две основные формы презентации фантастического: литературное течение «магический реализм», оформившееся к 50-м гг. XX в., и жанр исторического фэнтези. Первая форма, характеризующаяся «двоемирным» художественным пространством произведения, организованным таким образом, «что в обыденную реальность вторгаются ирреальные элементы» [Гугнин 1998: 14], представлена в романах Ж. Грака «Замок Арголь», «Сумрачный красавец» и «Побережье Сирта». Вторая форма, представляющая собой своеобразное «сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность» [Мещерякова 1998: 12], нашла яркое отражение в романах Р. Баржавеля «Дамы с единорогом» и «Чародей».

Цель исследования состоит в выявлении и анализе форм презентации фантастического во французском романе.

В связи с этим поставлены следующие **исследовательские задачи**:

- дать характеристику фантастическому в историко-фантастическом освещении в аспектах становления данной категории, генезиса исторического фэнтези и ведущих форм презентации фантастического во французской литературе XX века;
- определить роль средневековых сюжетов и музыки в художественной поэтике романа Ж. Грака «Замок Арголь»;
- выявить и проанализировать приемы фантастического в романах Ж. Грака «Замок Арголь», «Сумрачный красавец» и «Побережье Сирта»;
- изучить коррелятивную оппозицию исторического и анахронического в романе Р. Баржавеля «Чародей»;
- продемонстрировать основные приемы фантастического в романах Р. Баржавеля «Чародей», «Дамы с единорогом».

Методология исследования включает в себя как общенаучные, так и специальные подходы: методы диахронического и синхронического анализа,

сравнительно-исторический метод, метод рецептивной эстетики.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые выявляются и исследуются две малоизученные формы репрезентации фантастического во французском романе: «магический реализм» и историческое фэнтези. Роман Р. Баржавеля «Чародей» на русский язык переведен автором диссертации и впервые стал материалом научного исследования.

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что оно:

1) вводит в научный формат и выявляет характеристики литературного течения «магический реализм» применительно к исследованию романов Ж. Грака;

2) обращено к изучению двух малоисследованных форм французской фантастической литературы («магический реализм» и историческое фэнтези) на примере романов Ж. Грака и Р. Баржавеля;

Практическая ценность работы определяется возможностью использования ее результатов при дальнейшем изучении творчества Ж. Грака и Р. Баржавеля, основных приемов репрезентации фантастического в литературе XX в., а также при разработке общих и специальных курсов по истории зарубежной литературы, по проблемам современной интерпретации средневековых мифов и легенд.

Положения, выносимые на защиту:

- романы Ж. Грака «Замок Арголь», «Сумеречный красавец», «Побережье Сирта» являются художественным воплощением литературного течения «магический реализм». Эти романы характеризуются следующим: авторской трансформацией средневековых легенд и мифологем, искажением пространственного и временного жизнеподобия, использованием мотива сна, а также психологической нагрузкой пейзажных описаний.
- французский «магический реализм» представляет одну из форм презентации фантастического во французском романе 40 – 50-х гг. XX в.

и по традиции может быть соотнесен с немецким классическим магическим реализмом;

- романы Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом» можно отнести к жанру исторического фэнтези. Данная форма презентации фантастического отражает эволюцию французского романа к 70-м гг. XX в. и отличается синтезом исторических и анахронических элементов, использованием мифологических и сказочных мотивов, отсутствием географической и временной конкретности, обращением к принципу «двоемирия», наделением персонажей сверхъестественными способностями.

Апробация работы. Основные положения исследования были представлены в качестве докладов на следующих научных конференциях:

1. XVI Международная научная конференция «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе». ГрГУ имени Янки Купалы, Гродно, 19– 23.09.2016. Доклад: Свойства времени и пространства в романе Ж. Грака «Замок Арголь» в контексте «магического реализма».
2. Третий конгресс исследователей религии «Академическое исследование и концептуализация религии в XXI в.». ВлГУ, Владимир, 7–9.10.2016. Доклад: Религиозная символика Чаши Грааля во французской литературе XX в.
3. Аспирантская научно-практическая конференция «Наука в современном мире». МГПУ, Москва, 30.03.2017. Доклад: Категория «фантастического» и ее интерпретации в философии и искусстве.
4. XVIII Международная конференция школы-семинара им. Л.М. Скрелиной. МГПУ, Москва, 13 –16.09.2017. Доклад: Мотив сна как композиционный элемент романов Ж.Грака.
5. Международная конференция «Образ природы в отечественной и мировой литературе». ЛИ имени А.М.Горького, Москва, 6–7.12.2017. Доклад: Функции пейзажа в творчестве Ж. Грака.

6. XV Виноградовские чтения: Текст, контекст, интертекст. МГПУ, Москва, 5–7.03.2018. Доклад: Фантастический дискурс и его функции.
7. XLVII Международная филологическая научная конференция. СПбГУ, Санкт-Петербург, 19–28.03.2018. Доклад: Трансформация христианской мифологемы Чаши Грааля во французской литературе XXв.
8. VII Ежегодная научная конференция аспирантов и молодых ученых. ИМЛИ, Москва, 4 –5.10.2018. Доклад: Роман Ж.Грака «В замке Арголь» как «демоническая версия» оперы Р.Вагнера «Парсифаль».
9. Международная научно-практическая конференция «Аутентичный диалог России и франкофонного мира в пространстве культуры, языка, литературы». МГЛУ, Москва, 18–20.04.2018. Доклад: Историческое и анахроническое в романах фэнтези (на примере романа Р. Баржавеля «Чародей»).

Объем диссертации составляет 192 страницы (из них 163 страницы основного текста). Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, составляющего 250 наименований, в том числе 98 на иностранных языках, списка использованных в работе энциклопедий и справочных изданий (9 наименований), списка оригинальных источников примеров (26 наименований).

Во Введении определяются объект и предмет исследования, его цели и задачи, аргументируются актуальность и научная новизна работы, обосновывается ее теоретическая значимость и практическая ценность, описывается материал исследования и методы его изучения, а также формулируются положения, выносимые на защиту.

В Главе 1 «Фантастическое в историко-теоретическом освещении» рассматриваются теоретические основы литературоведческих подходов к изучению фантастического в художественном произведении, изучаются соотношения элементов исторического, фантастического и чудесного в художественном тексте, а также выделяются основные формы презентации фантастического во французской литературе XX в.

В Главе 2 «"Магический реализм"» романов Ж. Грака» выявляются ключевые закономерности художественного метода репрезентации фантастического в произведениях французского писателя-фантаста путем анализа авторской перцепции сюрреализма, трансформации средневековых мифологем, пространственно-временных отношений, мотива сна и особой роли, отводимой пейзажу.

В Главе III «"Исторические фэнтези" Рене Баржавеля» рассматриваются ключевые характеристики и признаки исторического фэнтези, понимаемого как воспроизведение на новом витке мифологического и исторического опыта прошлого, и анализируются методы и приемы актуализации средневековых легенд, основными из которых являются анахронизмы, алогизмы, гротеск, пространственно-временные искажения.

В Заключении излагаются результаты выполненной работы, формулируются выводы по каждому из положений, определяются дальнейшие перспективы изучения данной темы.

ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

1.1. Становление фантастического как литературно-эстетической категории

«Фантастическое» является, на наш взгляд, одним из самых сложных терминологических понятий в литературоведении, философии и искусстве, поскольку все рациональные объяснения и определения предполагают наличие многочисленных исключений. С точки зрения философии, фантастическое – неклассическая эстетическая категория, теоретически осознанная в эпоху романтизма и выражающая ценностную характеристику множества не существующих в реальности объектов и процессов, порожденных творческим воображением художника.

Несмотря на терминологические трудности, мыслители с глубокой древности пытались рационально осмыслить человеческую способность к созданию иной реальности, схожей, но в то же время отличной от реальности физического бытия человека. Художественный вымысел на ранних этапах становления искусства, как правило, не осознавался, а историческая действительность не отделялась от действительности художественной.

В платоновском диалоге «Софист» выражению «фантастическое искусство» впервые дается объяснение. Разделяя все искусства на «приобретающие», которые ничего не творят, а лишь подчиняют своей воле уже сотворенное, и «подражательные», творческие, вызывающие к жизни все, что прежде не существовало, Платон выделяет два вида искусства подражания: истинный вид (*икастика*, искусство творить образы), когда подражание вещи воспроизводит ее в буквальном, по ее размерам, виде, и вид ложный (*фантастика*, искусство создания призрачных подобий), когда изображается нечто не существующее, а только воображаемое. Еще раз подчеркивая, что подражание относится к сфере проявления призрачной фантазии, Платон разделяет это «фантастическое», подражательное искусство на такое, где творец

действует при помощи каких-нибудь инструментов, и такое, где «творец создает призрак без всяких специальных инструментов, своим собственным телом или голосом» [Платон 2006: 320]. Естественно, платоновский термин *phantasticon*, не имеет ничего общего с современными теориями фантастического, а лишь служит маркером тех выдуманных образов, которым объективно ничто не соответствует.

Аристотель термин «фантастическое» нигде не упоминает, однако в ряде его работ содержатся зачатки теории фантастического, которая будет разработана лишь в XIX в. «йенскими романтиками». В одном из своих основополагающих трудов «Поэтика» Стагирит разграничивает мастерство поэта и историка, утверждая, что поэт пишет о возможном, в то время как историк – о реальном. Историк, даже если пишет стихами, говорит только о действительно случившемся. В свете этих рассуждений «возможное по необходимости» и является тем, что сегодня мы называем фантастикой. Приводя в пример Гомера, который учит, как сочинять ложь, Аристотель утверждает, что в искусстве эта ложь – правда [Аристотель 2000: 157– 158]. Также в разделах работ по эстетике, посвященных теории критики, Аристотель рассуждает о том, что следует порицать в искусстве. Здесь он категоричен: «Справедливы упреки в бессмысленности и безнравственности, если поэт пользуется противным смыслом без всякой необходимости» [там же 2000: 179]. Таким образом, Аристотель оправдывает «фантастическое», т.е. невозможное, используемое с целью «поразить» читателя, однако осуждает «безнравственность» в искусстве, поскольку, по его мнению, авторский художественный мир может представлять более реальным, нежели мир объективно данный.

В эпоху Возрождения платоновская оппозиция идеи-вещи, образа-копии, фантастического-фантастического применительно к художественному творчеству получает развитие в неоплатонической иерархии: сверхсущего бытия-блага, ума и души. Во введении к своему трактату «Идея живописца, скульптора и архитектора, избранная от естественных красот, превосходящая природу»

Джованни Пьетро Беллори (1615–1696) отмечает, что если совершенные прообразы всех творений, созданные вечным творящим духом, не подвержены изменениям, а земные вещи суть их искаженные отображения, то красота человека часто превращается в безобразие и уродство. Поэтому перед художником встает задача «улучшить природу»: «Идея являет совершенство естественной красоты и соединяет правду и правдоподобие вещей, предстающих взору, стремясь всегда к наилучшему и чудесному, отчего не только соперничает с природой, но и превосходит ее, открывая изящество и законченность в ее творениях, которые та не всегда умеет выказать во всем совершенстве» [Беллори 2002: 219].

Подлинный расцвет теории фантастического в целом и фантастики как жанра начинается в XIX в., когда немецкие романтики и, прежде всего, представители Йенской школы, выступая против эстетики Просвещения, утверждавшей, что искусство есть подражание природе, выдвинули тезис о его преобразующей силе. Еще раньше «первые ласточки» романтизма, представители движения «Буря и натиск» Ф. Шиллер и И. Гете уже сделали первые шаги на этом пути. Рассматривая «фантазию» как порыв к трансцендентному, Шиллер, к примеру, писал, что только с ее помощью «покидает человек узкие пределы настоящего времени, в которое он поставлен исключительной животностью, дабы стремиться вперед к неограниченной будущности... в то время как пред его головокружительным воображением встает бесконечное» [Шиллер 2009: 179]. Гете разграничивает понятия *идеальное* и *фантастическое*, прибегая к образу акведука: идеальное покоится на устоях, которые имеют своей основой почву действительности; фантаст возводит в воздухе арки своего воздушного замка.

Отчасти благодаря этим предпосылкам уже с начала XIX в. понятия *романтическое* и *фантастическое* начали рассматриваться как синонимы. Считалось, что новое искусство должно непременно являться фантастическим, отличаясь в этом от искусства предшествующих эпох. Шеллинг подчеркивал,

что романтический и античный эпос разнятся тем, что романтизм диктует художнику «перенестись на фантастическую почву, чуждую античному эпосу» [Шеллинг 1966: 379]. Фантастическое, призванное выразить диалектику естественного и сверхъестественного, чувственного и сверхчувственного, природного и сверхприродного, то есть идею романтического «двоемирия», становится центральным понятием эстетики романтизма.

Желая «преодолеть» объективную действительность и покинуть ее пределы, романтики устремились в доселе не изведанные области фантастического миропонимания. При этом для одних художников-фантастов существенным оказывается влияние теософии Э.Сведенборга и немецких мистиков-розенкрейцеров с их анонимными трудами, другие вдохновляются неоплатоническими воззрениями И.К. фон Вельнера и И.Р. фон Бишоффердера о принципах мировой космологии, а для некоторых решающую роль сыграли работы по изучению «животного магнетизма» Ф.А. Месмера или Г.Х. Шубарта – о тайнах сна.

Романтики воспринимали искусство как высшее откровение, доступное лишь избранным личностям, художникам, творцам. В 1800 г. для альманаха «Атенеум» один из главных теоретиков йенского романтизма Фридрих Шлегель написал статью «Разговор о поэзии», где, в частности, речь шла и о фантастическом. Определяя сущность романтического как синтез сентиментального содержания и фантастической формы, Шлегель подчеркивает, что если истоком сентиментальных переживаний является любовь, то адекватное отображение она может обрести лишь с помощью фантазии, способной постичь ее тайну. «И это необъяснимое есть источник фантастического, воплощенного в поэтическом образе» [Шлегель 1980: 64].

Вслед за ним немецкий писатель и эстетик Жан-Поль Рихтер в своем труде «Приготовительная школа эстетики» (1804) обожествляет фантазию или «образную силу», усматривая в ней «мировую душу души и стихийный дух остальных сил»: «Фантазия – это иероглифический алфавит природы,

и требуется не много образов, чтобы выразить ее. Фантазия всякую часть превращает в целое... она все обращает в целокупность, даже и бесконечное. Она словно приближает к разуму абсолютное и бесконечное и нагляднее являет их смертному человеку». В этом же труде Ж.П. Рихтер выделяет три способа, благодаря которым фантастическое, поэтически названное «лунным светом чудесного», проникает в «здание искусства», возведенное художником.

По Рихтеру, первый, материальный способ состоит в рациональном объяснении чуда и превращении «лунного света» в обычный, дневной. Второй способ, ложный, равно как и первый, заключается в беспорядочном нагромождении чудес, когда чудо за счет беспрестанного повторения перестает быть таковым. И, наконец, третий, истинный способ являет себя, когда поэт «и не разрушает чуда, словно богослов с его экзегезой, и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира». По мнению Рихтера, описания ужасного призрака стоит предпочесть страху перед духами, а истории о привидениях – откровениям духовидца, поскольку «не банальное физическое чудо, а вера в него, – вот что рисует ночную сцену мира духов» [Рихтер 1981: 75– 76]. Важно отметить, что пара «фантастическое– реалистическое» всегда воспринималась в качестве бинарной оппозиции. Поэтому так или иначе все определения «фантастического» основаны на противопоставлении «сверхъестественного» (т.е. «неправдоподобного») «естественному» (то есть «реально существующему»).

Уже в XX в. российский исследователь Ю.В. Манн, специалист по творчеству Н.В. Гоголя, опираясь на текст Рихтера и поясняя эти способы введения фантастического в текст произведения, определяет третий, истинный, путь соотношения «реального» и «фантастического» как принцип «завуалированной» («сумеречной») фантастики [Манн 1973: 220].

Термин «фантастика» в качестве названия литературного жанра впервые упоминается в 1829 г. в предисловии Вальтера Скотта к французскому изданию «Фантазий в манере Калло» (*Fantasiestucke*) Э.Т.А. Гофмана, переведенных на

французский язык и изданных под названием «О Гофмане и фантастических сочинениях» (*Sur Hoffman et les compositions fantastiques*). Выделяя «фантастический метод» среди прочих методов воспроизведения сверхъестественного в литературе, В. Скотт определяет его как «чуждый правдоподобию» и «не знающий ограничений» «полет безудержной фантазии» [Скотт 1965: [http](#)]. Отдавая должное Гофману как зачинателю этого фантастического направления в литературе, Скотт, тем не менее, все же приходит к выводу, что избыток фантазии сослужил знаменитому сказочнику дурную службу и «болезненные выдумки» заслонили в его творчестве высокие и человеколюбивые задачи искусства, поскольку, «столь близко подойдя к грани подлинного безумия, он и сам пугался детищ своей фантазии» [Скотт 1965: [http](#)].

Важной для развития представлений о фантастическом стала еще одна философская концепция, разработанная средневековым схоластом Иоанном Дунсом Скоттом, но получившая широкое распространение лишь в философии Нового Времени за счет работ философа Г.В. Лейбница. Речь идет об идее «возможных миров» как альтернативы миру существующему. В рамках средневековой философии Дунс Скотт представляет явленный мир как один из потенциально возможных, тем самым фактически обосновывая тотальную свободу Бога-Творца, сотворившего вне всякой причины именно этот, а не любой другой из возможных миров. Лейбниц использует понятие «возможного мира» для иллюстрации ограниченности человеческого восприятия наличествующего бытия, не приемлющего существование зла. Однако, по мнению Лейбница, зло в сочетании с добром лишь подчеркивает разнообразие явлений в мире, делая его совершенным в своей сложной комбинаторности. Обобщая идеи Лейбница в рамках своей теории познания, И. Кант трактует понятие «возможный мир» и вовсе как совокупность наших представлений о мире в целом, как продукт нашего рассудка и заложенные в нем «концептуальные структуры»: «Все суждения суть функции единства среди

наших представлений, так как в них для познания предмета вместо непосредственного представления применяется более общее представление, содержащее под собой все: и непосредственное представление, и многие другие, и таким образом возможные знания соединяются вместе» [Кант 2015:IX].

Уже к концу XIX в. немецкий философ Хайнц Файхингер, вдохновленный идеями Ф. Шиллера и философией И. Канта, в своем труде «Философия "Как если бы"» (*Philosophie des Als Ob*, Berlin, 1911) обосновывает философское учение о фикциях – *фикционализм*, оказавший сильное влияние на целый ряд наиболее представительных течений философии XX в. и во многом предопределивший так называемый «постмодерн». В своем труде Файхингер акцентирует внимание на фантастичности, воображаемом характере всех человеческих ценностей и знаний. Фикции суть принятые разумом абсолютно ложные допущения, однако эта мнимость, «фантастичность», сознательно-ложные убеждения и образы «играют в науке, мировоззрении, в жизни чрезвычайную роль» [Дудник, Солонин 2001: <http>], поскольку конструируют тот мир, в котором живет и действует человек.

Если немецкие романтики явились родоначальниками фантастического как особого литературного направления, то первым теоретиком фантастического в качестве эстетической категории и особого художественного метода считается французский писатель Шарль Нодье, опубликовавший в 1830 г. свой манифест «О фантастическом в литературе» (*Du fantastique en littérature*). Горячо поддерживая «романтическое» направление в литературе и увлечение романтиков фольклором и средневековыми мифами, Ш. Нодье полагает, что именно «фантастический жанр», «сказка» «озаряла Европу на протяжении нескольких веков... порождая или приукрашивая историю молодых народов в смутные времена» [Нодье 1980: 409]. Именно сказке литература обязана самим возникновением жанра романа, впервые воплощенного в куртуазных романах, «...в этих эпопеях без названия, где, образуя непостижимое единство, сочетаются всевозможные картины средневековой любви и средневекового

героизма» [Нодье 1980: 410]. Обосновывая свою теорию фантастического, Нодье утверждает, что муза, одушевляющая литературу, гибнет вместе с обществом, сделавшим ставку на технический прогресс, и первый удар ей был нанесен еще классицизмом. По его мнению, следует брать пример с немецких писателей – Музеуса, Тика, Гофмана, с приверженности немцев традиционным нравам и обычаям и неприязни к новшествам материального плана. Ш. Нодье подчеркивает при этом, что в основе любых фантастических образов должны быть хорошо узнаваемые читателями реалии, иначе это может затруднить читательскую перцепцию и рефлексию.

К концу XIX в. «фантастическое» стало восприниматься не как синоним воображаемого, т.е. придуманного, а как обратная, «альтернативная», «иная» сторона реальности. В это же время, в результате развития литературы, прочно связанной с научно-техническим прогрессом, встал вопрос о выделении фантастики в самостоятельное понятие. Признанным авторитетом в фантастике тех десятилетий стал Жюль Верн (1828 – 1905), который утверждал, что «все им написанное – это лишь мечта, которая однажды осуществится (*ce n'est qu'un rêve, meme si je crois que si la question sera résolue un jour*), а основная задача романов, неслучайно озаглавленных издателем «необыкновенными приключениями» – «описать весь земной шар и не только его, но и всю Вселенную (*Mon but dans les romans a été de peindre la terre, et non seulement la terre, mais l'univers, car j'ai quelquefois emmené mes lecteurs loin de la terre*)» (цит. по [Sherard 1894: 120]). По утверждению Б. Бова, в то время «фантасты не занимались предсказанием будущего как какого-то одного, определенного будущего. Они пытались найти множество возможных будущих, лежащих перед человечеством» [Bova 1974: 5]. Обособленность научно-фантастической литературы побудила писателей и литературоведов начала XX в. воспринимать фантастику как особый «волшебный роман, переплетенный с научными фактами и пророческими видениями (*a charming romance interwoven with scientific fact and prophetic vision*)» [The Lure of Scientifiction 1926: 7]. В это

время появилась общепринятая в англоязычном литературоведении классификация, чуть позже конкретизированная Х. Гернсбеком: научная фантастика (*science fiction*) и фэнтези (*fantasy*). Согласно этой классификации, научная фантастика описывает явления, которые возможно рационально объяснить с научных позиций; фэнтези же имеет дело с тем, что в нашем мире считается невозможным или несуществующим.

Однако уже к середине XX в. фантастическая литература значительно видоизменилась, а ее формы стали многообразнее. Понятие «фантастика» расширилось за счет текстов, связанных с литературой ужасов, с мистикой и волшебной средневековой фантастикой. Кроме того, новое поколение авторов научной фантастики, разочаровавшись в предвосхищении прогресса, все чаще стало обращаться к темам губительности фундаментальных научно-технических технологий. Многие направления в «нефантастической» литературе так или иначе обрели фантастическое звучание, заимствовали основные приемы и формы репрезентации фантастического. Романтическая литература, литературная сказка, фантазмагория, эзотерический роман и множество текстов, лежащих в традиции постмодернизма, признаются пограничными произведениями, где фантастический элемент играет важную сюжетообразующую роль. Отделившись, таким образом, от фантастики жанрово-обусловленной, фантастическая литература XX в. предстает корпусом текстов, где граница между реалистичным и «ирреалистичным» размыта, а «норма условности» строго индивидуальна. Так, согласно определению, приведенному в словаре «Petit Robert», фантастика является «литературным, художественным или кинематографическим произведением, которое нарушает законы реальности, прибегая к снам, сверхъестественному, магии, ужасу или научной фантастике (*se dit d'une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction*) [Robert 2000: 1002].

В книге М. Шнайдера «Фантастическая литература во Франции»

(*LaliteraturefantastiqueenFrance*, 1964) была предпринята попытка пробудить интерес к «фантастическому», которое присутствовало во французской литературе на протяжении многих веков, а вовсе не было «достоянием немецкого романтизма». Опровергая первенство научной фантастики в качестве уникального фантастического жанра, М. Шнайдер отмечает, что «рассказ о межпланетном путешествии не является фантастическим в буквальном смысле слова, так как речь идет об использовании механизмов, придуманных и управляемых людьми». Настоящая же фантастическая литература «алогична» и подчиняется лишь «законам поэзии», в то время как писатели-фантасты «всецело погружены в чудеса скрытого внутреннего мира и воспринимают обыденную реальность как вторичную, отважно устремляясь от возможного к необычайному» [Schneider 1964: 10]. Исследуя этапы развития фантастического начала в европейской и французской литературе, М. Шнайдер использует такие термины, как «парамирры» и «антимирры», «чудесное» и «волшебное», объединяя в одну группу «Тристана и Изольду», П. Ронсара, Сирано де Бержерака, иллюминатов XVIII в., а в другую группу помещая А. Фуррье, сюрреалистов (включая Ж. Грака), А. Роб-Грийе, С. Беккета.

Известный французский структуралист Ц. Тодоров в работе «Введение в фантастическую литературу» (*Introduction a la littérature fantastique*, 1970), дающей основу для дискуссии о теории фантастического, также высказывает мнение о том, что фантастика являет собой квинтэссенцию всякой литературы, поскольку именно в фантастике «свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания» [Тодоров 1999: 134]. При этом в качестве критерия степени «фантастичности» того или иного художественного образа, Ц. Тодоров выделяет сомнение (*hésitation*) в реальности происходящего: «Фантастическое – это сомнение, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [Тодоров 1999: 25].

Читательское *сомнение* может быть реализовано на трехступенчатом уровне восприятия. Во-первых, реалии, описываемые в тексте, должны восприниматься как существующие в действительности, а читательские «колебания» должны быть в первую очередь направлены на естественное либо сверхъестественное объяснение изображаемых событий. Во-вторых, «колебания» в реальности происходящего могут испытывать сами персонажи. В-третьих, читатель может занять определенную позицию по отношению к тексту, и тогда он вправе отвергнуть как аллегорические, так и поэтические варианты толкования текста. Тодоров также предложил различать жанровые разновидности фантастической литературы: а) «*необычное в чистом виде*» (*étrange pur*), обнаруживается там, где описываются вполне реалистические, но слишком неординарные события, которые ошеломляют читателя; б) «*фантастическое необычное*» (*fantastique étrange*) встречается в тех произведениях, где сверхъестественные формы и образы получают в конце повествования рациональную трактовку; в) «*фантастическое чудесное*» (*fantastique merveilleux*) объясняется вмешательством сверхъестественных сил; г) «*чудесное в чистом виде*» (*fantastique pur*) не вызывает удивления ни у героев произведения, ни у читателя и воспринимается как органическая часть художественной реальности.

Наиболее резкой критике определения Тодорова подверг польский философ и писатель Станислав Лем. В своей статье «Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова» (1973) он упрекает французского философа в том, что тот сводит всю «сущность» фантастического к нескольким оппозициям, лежащим на одной оси, не включая в свой библиографический список, к примеру, научную фантастику, политическую фантастику, не говоря уже о «о жанрах "теоретически возможных", для которых *a fortiori* места на его ложе пыток не значится» [Лем 2009: 74]. Сам С. Лем предлагает другие «оси» для классификации фантастических произведений (серьезность – ирония, текст самовозвратный – текст отсылающий и т.д.) и определяет фантастику как

безоглядный полет воображения, а любое литературное произведение – как «игру», в которой автор «играет» своими героями, придумывая правила и выбирая главные фигуры и их антураж. Говоря, в частности, о текстах Кафки, польский фантаст отмечает, что «произведение не является, собственно говоря, логическим трактатом и потому в своей смысловой неразрешимости представляется нам чарующей загадкой. «Одноосевой» структурализм не срабатывает при этом полностью – но механизм неугасающего колебания читательских домыслов формализует топология многорешаемости, которая превращает «розу ветров» в плоскость непрерывных потребительских блужданий» [Лем 2009: 82].

Французский культуролог Р. Кайуа, определяя сущность фантастического на материале живописных полотен, заявил, что в это понятие входит все, кроме «точно изображенных привычных предметов и живых существ». Исследуя природу фантастического, Р. Кайуа утверждает, что «фантастическое высшей пробы», в отличие от того, «что украшает себя мишурой чудес», легко растворяется в обыденном, скрываясь за ним и обнаруживая свое присутствие с такой необычайной скупостью, словно его власть прямо пропорциональна его сдержанности, пускающей в ход ребяческие средства» [Кайуа 2006: 97]. Подлинное фантастическое связано не только с элементами, внешними по отношению к миру людей (драконы, демонические существа), но и порождено противоречием, относящимся к самой природе жизни, что создает волнующую иллюзию уничтожения границы между жизнью и смертью. Таким образом, фантастическое, по мнению Р. Кайуа, – «это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, а вовсе не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» [Кайуа 2006: 110– 111].

Развивая идеи Ц. Тодорова, филолог-славист Р. Лахманн в своей работе «Дискурсы фантастического» детализирует представления о фантастическом в литературе, подчеркивая значимость «квазифакультативных форм бытия»,

создаваемых фантастикой. Выступая в качестве альтернативы концепции культурной памяти и ее укоренившейся «имагинативной традиции», фантастика в заново открытых или вновь изобретенных образах демонстрирует культуре исчезнувшее и вытесненное, выполняя функцию мнемотехники для человечества. Таким образом, «она становится модусом репрезентации не только еще невиданного, но и еще невысказанного» [Лахманн 2009: 9].

Выступая в русле французской литературоведческой школы, французский исследователь Ф. Бертелло предлагает свою классификацию фантастической литературы. Ф. Бертелло считает, что вся «литература воображаемого» может быть сведена к трем основным направлениям:

1) чудесное (*le merveilleux*), которое предполагает вплетение в ткань сюжета «элементов сверхъестественного или магического, принимаемых как таковые и не требующих рационального объяснения (*des éléments surnaturels d'origine magique ou divine, acceptés comme tels et ne nécessitant pas de justification rationnelle*);

2) фантастическое (*le fantastique*), порожденное «темными зонами христианства и тоской по иному миру, которое строится на сомнении в объективной реальности наблюдаемых явлений (*issu des zones d'ombre du christianisme et nourri par l'angoisse de l'au-delà, joue sur l'incertitude, la réalité des faits observés étant sans cesse remise en question*);

3) научно-фантастическое (*la science-fiction*), которое ставит перед собой задачу четко и обоснованно объяснить явления, «чуждые или несопоставимые с нашей реальностью: общество будущего, технологический прогресс (*extérieurs à notre réalité ou incompatibles avec elle: société du futur, progrès de la technologie*) [Berthelot: [http](http://)].

Особым и неоспоримым значением для изучения генезиса и определения стилистических и этиологических особенностей фантастического обладает работа Жюэля Мальре «Фантастическое» (*Malrieu Joel, Le fantastique*), в которой, помимо подробного обзора истоков и предпосылок возникновения жанра,

пространной характеристики средств выражения фантастического различными французскими и иностранными авторами, выделяется детальное исследование претворения в литературе фантастического особой роли и особых же методов репрезентации пространства и времени, событий и явлений (*phenomena*), персонажей. По мнению Ж.Мальре «фантастическое, по всей вероятности, не являлось реакцией на научный прогресс и позитивизм, поскольку в конце XIX не произошло окончательное отделение рационального от иррационального. Иррациональное является неотъемлемой частью реальности и необходимо так или иначе отдавать себе в этом отчет» (*le fantastique ne saurait de toute façon être une réaction contre la science et le positivisme parce qu'il n'y a pas au XIX e siècle de coupure franche entre le rationnel et l'irrationnel. L'irrationnel fait partie intégrante du réel, et il s'agit d'en rendre compte*) [Malrieu 1992: 22]. Также автор уделяет особое внимание авторской манере изложения и общей структуре повествования с элементом фантастического, отдельно анализируя характеристики и роль в интерпретации фантастического повествования от первого и третьего лица, позицию автора относительно внутреннего мира своих персонажей (его «всеведение» и положение «над повествованием» либо самоотождествление с героями и совместное с ними переживание событий).

Также немаловажно отметить фундаментальную работу Дени Лаббе и Жильбера Мийе «Фантастическое» (*Millet Gilbert, Labbé Denis Le fantastique*), где развитие понятия фантастического подвергается тщательному исследованию на многочисленных примерах из литературы как франко-, так и германоязычной. Отдельного внимания авторов заслужили так называемые «основные темы» повествования жанра фантастического, такие как дьявол и демоны, восставшие из мертвых, призраки и чудовища, магические артефакты и волшебные предметы. Кроме характерных для жанра «тем», авторы выделяют также ряд «смыслов» (*enjeux*) фантастического, к которым относят представления о смерти, времени, идентичности, сексуальности и некоторые другие. Действительно, фантастическое располагает в качестве методологии

нарратива собственными «темами» и «кодами», которые описывают и анализируют авторы на материале обширной библио– и фильмографии. Все это мотивировано особой историей этого популярного, но малоисследованного направления, на протяжении которой никогда не прекращались попытки исследования жанровых границ в поисках «выражения невыразимого». Фантастическое оставалось при этом тесно связанным с объективным миром, поскольку именно «реальность является основой любого фантастического повествования» (*le réel est donc la base de tout récit fantastique*) [Millet, Labbé 2005: 11]. Чтобы читатель позволил автору увлечь его в фантастический мир, он должен иметь возможность верить в него, воспринимать фантастические образы и пространство как нечто знакомое и привычное.

В книге «Сверхъестественное. Поэтика и стиль» Кристиана Шелбура [Chellbourg 2006] речь идет о панорамном видении сверхъестественного (*surnaturel*) от религиозных текстов до американских комиксов. Сверхъестественное, с его точки зрения, можно отыскать как в волшебных сказках или фантастических новеллах, так в современных эпопеях и мультфильмах и даже в научных текстах о магии и парапсихологии. К. Шелбур не ограничивает свои поиски сверхъестественного определенным жанром. Сверхъестественное для него космогонично, поскольку оно рождает новые миры, привлекает все источники ирреального, а произведения, в которых просто нарушены законы обыденного, настолько многочисленны, что их стиль и жанр представляется весьма сложным для систематизации. По мнению автора, «современный мир» лишен четких правил, а любые элементы иррационального притягивают особое внимание читателя. наше обостренное внимание. Презентация колдовства имеет для К. Шелбура два полюса - «волшебный» и «документальный», порой она «овеществляется» в ужасном или жестоком, но не избегает и вполне реалистичного представления. Таким образом, при изучении сверхъестественного К. Шелбур синтезирует чудесное, фантастическое и сверхъестественное, отказываясь от их традиционного разделения на

«благородные» и «низкие» жанры, и обращается к панаромическому видению всех оттенков человеческой фантазии.

Началом дискуссии о сущности фантастического в российском литературоведении принято считать предисловие Ф.М. Достоевского к сборнику «Три рассказа Эдгара По» (1961). Противопоставляя Э.Т.А. Гофмана и Э. По, Ф.М. Достоевский отдает предпочтение первому, поскольку Э. По, злоупотребляющий «чисто материальной фантастикой», лишь допускает возможность сверхъестественного. В отличие от Э. По, «Гофман стоит неизмеримо выше как поэт. У Гофмана есть идеал, правда, иногда не точно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку» [Достоевский 2008: 243]. Оправдывая элемент фантастического, невозможного в реальности, в художественном тексте как один из приемов выявления «поэтической правды» о мире, Достоевский полагает, что «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему» [Достоевский 2008: 244].

Огромную роль в формировании теории фантастического сыграл В.С. Соловьев, изложив свою концепцию фантастического в предисловии к сказочной повести «Упырь» А.К. Толстого (1899). По мнению философа, использование фантастических элементов в художественном творчестве обусловлено верой в существование неких скрытых и труднопостижимых причин. Он утверждает, что жизненные связи всего сущего гораздо сложнее и разнообразнее наших представлений о них и не могут быть сведены к простому эмпирическому опыту, поэтому «было бы очень плохим реализмом – утверждать, например, что под видимою поверхностью земли, по которой мы ходим и ездим, не скрывается ничего, кроме пустоты» [Соловьев 1900: http]. По мнению В.С. Соловьева, обособленных явлений фантастического не бывает, а бывают только реальные явления, между которыми существует необыкновенная, более существенная и важная связь. Теория Соловьева, ставшая ключевой для многих исследователей сверхъестественного в

литературе, определяется предположением о существовании двух миров, причем «житейский мир» рассматривается как предпосылка для проявления «мира иного», носителя подлинного знания.

В советском и российском литературоведении существуют различные мнения относительно генезиса фантастической литературы. По мнению советского антиковеда О.М. Фрейденберг, фантастика – «первое порождение реализма», характерным признаком которого является появление в нем неких фантастических зооморфных или антропоморфных существ. В курсе лекций 1939–1941 гг. филолог утверждает, что «основную роль при переходе мифологии в фольклор играло нарождение реалистического мировосприятия в форме понятий. Понятия выветривали из мифа его конкретные и прямые смыслы» [Фрейденберг 1998: 66]. По мнению исследовательницы, миф и фантастический рассказ различаются, прежде всего, тем, что в мифах присутствие человека лишь условно, он играет в них лишь «внешне-человеческую роль». В «Илиаде» боги и люди сосуществуют в одной плоскости: боги – уже не всемогущие надмирные сущности, а лишь более влиятельные родственники. Поэтому «фантастический человек зависит от них только в известной мере; план богов совершенно параллелен плану людей, и самый этот параллелизм говорит о той поре, когда боги – это особые люди, люди – это особые боги» [Фрейденберг 1998: 66].

Совершенно очевидно, что глубинное содержание фантастики покоится на неких архетипах, лежащих в основе бытия человека и ярче всего проявленных в мифе и фольклоре. Основополагающими представляются определения мифа, предложенные А.Ф. Лосевым и Е.М. Мелетинским, где миф предстает основным способом понимания мира. А.Ф. Лосев при этом подчеркивает необходимость отделять миф от фикции, фантастического вымысла, аллегии, примитивно-научных или метафизических построений, поскольку миф «логически» и «диалектически» является «необходимой категорией сознания и бытия вообще» [Лосев 2001: 71], «жизненно ощущаемой и творимой

вещественной реальностью» [Лосев 2001: 111]. По мнению Лосева, миф – «это живое субъект-объектное взаимодействие, содержащее в себе свою собственную, вненаучную, чисто мифическую же истинность, достоверность, принципиальную закономерность и структуру» [Лосев 2001: 72].

Е.М. Мелетинский говорит о мифологии как о «синкретическом единстве» религии, философии и искусства. Обращение писателей XX в. к мифологии ученый объясняет стремлением вернуться к истокам и вывести миф в качестве вечного начала. Большую роль в популяризации мифологии сыграло также наследие Р. Вагнера, работы З. Фрейда и К.Г. Юнга, которые «во многом углубили понимание традиционной мифологии» [Мелетинский 1976: 16].

Исследователь Т.А. Чернышева еще более категорична в своих суждениях, прямо отождествляя миф с научной фантастикой, приписывая им одно общее, по ее мнению, свойство, а именно «ложное восприятие действительности» [Чернышева 1972: 291].

Ю.И. Кагарлицкий описывает становление фантастики через трансформацию мифа в устойчивые фольклорные темы, преобразовавшиеся затем в авторские художественные произведения. Исследователь отмечает, что именно мифу фантастика обязана больше, чем какому-либо другому виду искусства. Именно миф, по мнению исследователя, стал исходным материалом для фантастики, на что указывает тождество используемых приемов, схожесть производимого на читателя впечатления и родство социальных ролей, «поскольку и миф, и фантастика построены на мышлении по аналогии, на стремлении таким путем восполнить нехватку информации» [Кагарлицкий 1974: 10].

Такое популярное в XX в. направление фантастической литературы как фэнтези в ряде работ называют «неомифом»: «Мифологизм фэнтези – это сознательная установка автора на создание новой фэнтезийной мифологии, поэтому неизбежно сопоставление фэнтезийного мифа с мифом архаическим. Фэнтези – новый миф, где конструируется целостная культурная модель,

полностью опирающаяся на архаический миф» [Батулин 2015: 6].

В отечественном литературоведении в ряде работ, исследующих интертекстуальные связи фантастической литературы в российском литературоведении, неоднократно высказывалась мысль о генетической преемственности фантастики с фольклором. Многие ученые считают, что фантастике гораздо ближе «волшебно-сказочная», нежели «мифологическая» модель действительности. И сближает их прежде всего присутствие «фантастических», т.е. «не существующих в действительности» элементов в ткани повествования, некая общая «установка на вымысел» [Померанцева 1963: 24]. В своей монографии «Волшебно-сказочные корни научной фантастики» Е.М. Неелов на ряде примеров доказывает, что истоки фантастики лежат прежде всего в фольклорном сознании, в котором фантастическое выполняет функцию жанрообразующего фактора: «Волшебно-сказочная модель действительности, как мы видели, оказывается удивительно близка научно-фантастической, и это связано прежде всего с тем, что в научной фантастике, как и в волшебной сказке (если говорить о ее натурфилософском аспекте), оппозиция "человек (родовой) – природа" занимает центральное место» [Неелов 1986: 51]. Автор также подчеркивает, что «использование тех или иных элементов как формы, так и содержания древнего мифа не приводит к его возрождению: возрождаться могут именно элементы, но не миф как целостное и живое явление» [Неелов 1986: 16].

Российский исследователь фэнтези Я.В. Королькова считает, что литературная сказка и фэнтези восходят к общему источнику – фольклору. Эти жанровые формы по-разному усваивают фольклорный материал. «Авторам фэнтези архаический материал служит источником создания новых, индивидуальных мифов или формальным объектом игры с читателем по угадыванию культурных аллюзий и реминисценций» [Королькова 2010: 144].

Однако мы полагаем, что нельзя возвести фантастическую литературу лишь к одному источнику, определив его в качестве главенствующего, ее следует рассматривать скорее как некий синтез мифа, сказки, авантюрного

романа и исторической реальности, взятых диахронически в их взаимовлиянии. М.И. Мещерякова дает, на наш взгляд, наиболее точное определение истоков фантастической образности, определяя ее как «своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифологического архетипа и формированию нового мифа в ее границах» [Мещерякова 1997: 12].

На протяжении XX в. не только генезис, но и само понятие фантастического весьма широко трактовалось в советском и российском литературоведении. В связи с терминологическими трудностями в энциклопедиях, словарях и исследованиях разных лет определения фантастики как литературного направления и фантастического как эстетической категории существенно различаются .

«Краткая литературная энциклопедия» определяет фантастику не как жанровую форму, а как *специфический метод* художественного отображения реальной жизни, «использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, "чудесно", сверхъестественно» [КЛЭ 1972: 896].

Зачастую фантастическое и его прихотливое разнообразие в произведении трактуется как *элемент необычайного*. По мнению А.Н. и Б.Н. Стругацких, любое произведение, где в качестве специфического приема используется подобный элемент необычайного или невозможного, можно считать фантастическим. «Все произведения такого рода могут быть развернуты в весьма широкий спектр, на одном конце которого расположатся “Восемьдесят тысяч километров под водой”, “Грезы о Земле и Небе” и “Человек-амфибия” (то, что обычно именуется фантастикой научной), а на другом – “Человек, который мог творить чудеса”, “Мастер и Маргарита” и ”Превращение”» [Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н., 1967: 257].

Некоторые литературоведы более пессимистичны: они считают, что определить «фантастическое» в литературе, отделяя его от «реальности» в литературе, и вовсе невозможно. Например, по мнению Л. Геллера, фантастику трудно определить индуктивным путем, поскольку литературоведение не располагает для этого достаточно прочной теоретической базой. По словам ученого, «для современной фантастики, родоначальником которой был Гоголь, а вершиной в XX веке – Кафка, иного мира нет, а фантастический, непонятный облик приобретает сама окружающая нас действительность» [Геллер 1985: 9].

«Литературный энциклопедический словарь» определяет фантастику как *разновидность художественной литературы*, «в которой авторский вымысел от изображения странно-необычайных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, ирреального чудесного мира» [Кожевников, Николаев 1987: 214]. Фантастика, по мнению авторов, хотя и обладает своим собственным типом образности со свойственным ей нарушением реальных связей и закономерностей, тем не менее, не является произвольным царством воображения: «...в фантастической картине мира читатель угадывает преобразенные формы реального – социального и духовного-человеческого бытия» [Кожевников, Николаев 1987: 214–216].

По мнению Е.Н. Ковтун, невозможно также «окончательно и бесповоротно отделить утопию от научной фантастики или фэнтези от литературной сказки и мифа» [Ковтун 1999: 10], поскольку специфика отдельных типов повествования заключается не в использовании характерных приемов или совокупности изобразительных средств, а в единстве содержательного и формального аспектов. Поэтому, по мнению литературоведа, в центре внимания исследователя должна неизменно присутствовать целостная модель реальности, порождаемая различными типами условности.

Однако в литературоведении предпринимаются и попытки определения сущности фантастического в литературе. Ряд авторов считает фантастику

художественным методом. Этот метод заключается в применении особого приема – фантастического допущения, намеренного введения в повествование некоего элемента, невозможного в реальности. Украинские фантасты О.С. Ладыженский и Д.Е. Громов, пишущие под псевдонимом Генри Лайон Олди, выступая с лекциями о сущности фантастического, не раз заявляли, что фантастическая литература представляет собой синтез обычной «литературы» и «фантастического допущения». Фантасты даже попытались классифицировать виды «фантастических допущений» выделив шесть основных типов: научно-фантастическое, футурологическое, фольклорное, миротворческое (фэнтезийное), мистическое и фантазмагорическое допущения [Олди 2007: <http>].

Российский литературовед В.Л. Гопман во вступлении к своей монографии «Золотая пыль. Фантастическое в английском романе» пишет о том, что фантастику стоит определять не столько как отдельный жанр литературы, сколько как *понятие мировоззренческое*, особый способ думать. «В XX веке фантастическое играет в литературе еще более значительную роль, расширяя сферу освоения искусством действительности. Этот процесс требует привлечения новых художественных средств, не использовавшихся ранее реалистической литературой и более адекватно запечатлевающих художественную действительность» [Гопман 2012: 11].

На основании этих определений можно сделать вывод, что в отличие от сказки или мифа, **фантастическое произведение** – произведение авторское, свободное в структурном и образном планах, во многих отношениях экспериментальное. Однако истинным основанием для отнесения произведения к разряду фантастических служит осознанное авторское намерение творчески преобразить реальность, нарушая причинно-следственные связи. Специфический **объект** фантастической литературы отсутствует в объективном мире, существуя лишь потенциально. В связи с этим **предмет** фантастической литературы можно определить как форму реальности, целенаправленно

видоизменяемую с помощью фантастических художественных образов.

В настоящем исследовании, посвященном двум наименее изученным формам французской фантастической литературы – «магическому реализму» и «фэнтези», мы предлагаем собственную условную систематизацию фантастической литературы, где фантастическому отводится методологическая роль выстраивания художественной действительности. В рамках выработанной нами концепции мы выявили две, на наш взгляд, существенные характерологические особенности репрезентации фантастического, а именно: дихотомию *«реального-ирреального»*, наглядно представленную в литературе фэнтези, и дихотомию *«реального-сверхреального»*, нашедшую воплощение в условных мирах «магического реализма». Согласно нашей концепции фэнтези является, по сути, воспроизведением на новом витке ряда базовых моделей и характеристик жанра исторического романа, в то время как реализм «магических миров» следует концепции «сверхреальности», предложенной сюрреалистами.

1.2. Сюрреализм и «магический реализм» как формы презентации фантастического во французской литературе XX века

Подлинную популярность фантастические сюжеты получают с наступлением эпохи романтизма, поскольку «прибежища в царстве фантазии» искали все романтики. Исходным материалом для создания фантастических произведений романтизма послужили сказка как наиболее свободная, по мнению романтиков, форма искусства, а также средневековые сюжеты и мифологемы, отражающие «подлинный взлет романтической поэзии». В отличие от романа, который стал популярным жанром уже в начале XVII в., сказка долгое время оставалась на периферии литературной нормы. По мнению Л.Г. Викуловой и С.В. Михайловой, «культурная миграция жанра от маргиналии к норме оказалась возможной лишь благодаря новой авторской стратегии – стратегии авторской индивидуальности», причем ключевым моментом стало

«семантически и формально значимое присутствие создателя текста» [Викулова, Михайлова 2012: 31], осуществленное с помощью введения в архитектуру литературной сказки дидактического моралите.

Поэтика литературной сказки, тяготеющей к индивидуализации персонажей и отчетливо выраженному авторскому присутствию, послужила основой для создания фантастических новелл эпохи романтизма. Доминирующим компонентом становится мистический элемент, предполагающий наличие «параллельного» реальному трансцендентного мира. В новеллах Жерара де Нерваля (Жерар Лабрюни, 1808–1855) гротескно подчеркнутое изображение действительности переплетается с фантастикой («Соната дьявола», «Король Бисетра», «Метемпсихоз», «Заколдованная рука»). Ряд тем и мотивов, переосмысленных Нервалем (тема раздвоения личности, проницаемость границы между сном и явью, описание психопатологических состояний), а также особенности его художественной манеры, заключающейся в нарочитой отстраненности от современности и погружении читателя в далекие исторические эпохи, послужили источником вдохновения для поэтов и писателей XX в. и, что особенно важно для нашей работы, для сюрреалистов и Ж. Грака.

Жанр фантастической новеллы разрабатывает и уже упоминавшийся французский теоретик концепции фантастического Шарль Нодье (1780–1844). Наследуя у готических романов фантастический хронотоп поэтики сверхъестественного, Ш. Нодье пишет новеллы о вампирах «Лорд Ретвин» (1820) и «Смарра» (1820). Отступив от дидактизма и рационализма волшебных сказок XVII в., отказавшись от аллегорической сатиры философских сказок эпохи Просвещения, Нодье превращает сказку в инструмент постижения неведомого в мире и человеческой душе. Поэтика сна, семантическая нагрузка пейзажных описаний и психологические коллизии истории любви эльфа Трильби к жене рыбака («Трильби», 1822) превращают сказку о фольклорных временах в некий жанровый синтез идиллии «сказки фей» и намеренной

незавершенности готической новеллы, отражающей расхождение видимого и сущностного.

Преемником романтизма с его интересом к бессознательному и отрицанием логического рационального мышления стал сюрреализм, воспринявший идею романтического «абсолюта» как безграничного полета фантазии. Стремясь вырваться за пределы «чистого искусства», характерного для символистов, стремительно вторгаясь в политику и социальную жизнь, сюрреалисты говорили об искусстве как о «средстве тотального освобождения духа и всего, что на него похоже». Андре Бретон и его соратники стремились вывести сюрреализм не только на уровень общественно-политического движения, но и превратить его в некую универсальную философию. По мнению одного из первых исследователей сюрреализма М. Надо, «ни одно художественное движение до него, включая романтизм, не имело такого влияния и такого интернационального масштаба» [Nadeau 1964: 87].

Экстраполяцией в художественное пространство достижений психоанализа Фрейда, триумфом бессознательного и радикальным пересмотром представлений о смысле и природе творчества сюрреализм прочно вошел в основы современного искусства, во многом обусловив возникновение «нового романа», «театра абсурда», магического реализма. Поэтому, соглашаясь с мнением Е.С. Домарацкой, необходимо признать, что «масштабность сюрреализма как эстетического феномена в истории мировой культуры XX века и его значение для художественной мысли эпохи в целом весьма значительны» [Домарацкая 2002: 122].

Многие современники сюрреалистов охотно объединяли сюрреализм и фантастику. К примеру, в каталоге одной из первых выставок сюрреалистического искусства, которая состоялась в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1936 г., директор музея и издатель каталога Альфред Барр указывал, что видит в сюрреализме и в дадаизме итог развития фантастического искусства, существовавшего до них. Он предполагал, что

многие «фантастические и явно сюрреалистические работы» периода Ренессанса и Барокко заслуживают скорее рационалистического истолкования, чем «внесения их в реестр сюрреалистического искусства» [Barг 1969: 7]. В своей работе Барр сформулировал концепцию исторических корней сюрреализма и их связи с фантастикой. По его мнению, фантастическое является метакатегорией, распространяющейся как на прошлое, так и на настоящее. Все это существовало всегда, с тех самых пор, как только у людей появилось воображение и отличное от логики мышление.

С нашей точки зрения, весьма непросто выявить взаимосвязь между фантастической литературой, восходящей к романтической традиции, и творениями сюрреалистов, нарочито порывавших с любой традицией и стремившихся найти истину «в спонтанном автоматическом акте «экспрессионистического выхлестывания нутра» [Андреев 1972: 11]. Однако сами сюрреалисты часто прибегали к понятиям «фантастическое» и «чудесное» для обоснования новой концепции искусства. «В области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле – любые произведения, излагающие ту или иную историю», – заявлял теоретик сюрреалистов А. Бретон в «Первом манифесте сюрреализма» [Бретон 1986: 42].

В «Словаре сюрреализма» Ж.-П. Клебера приводится следующее определение «фантастического»: «Фантастическое безусловно является прежде всего жанром... в котором сюрреалисты черпали свой источник вдохновения» [Clébert 1996: 267]. При этом, говоря о связи сюрреализма с фантастической литературой XIX в., откуда, по мнению большинства литературоведов, и берет свои корни западноевропейская современная фантастика, следует прежде всего иметь в виду творения Нерваля, Новалиса, Эдгара По, а не «ту никудышную фантастику... которой пропитаны сказки Гофмана» [Clébert 1996: 267]. Впрочем, и сами сюрреалисты достаточно четко указывали на свою генеалогию, берущую начало от немецкого романтизма XIX в., отмеченного печатью мистики и

иррационализма, который и предварял символизм середины XIX в. с его концепцией «чистого искусства». В «Первом манифесте» А. Бретон советует прислушаться к Новалису, верящему в существование идеальных событий, развивающихся параллельно с событиями реальными.

Если рассматривать фантастику и сюрреализм как родственные понятия, то сюрреализм, безусловно, является эволюцией фантастического. Что касается семантического аспекта, то сюрреализм обращается преимущественно к темам «классической фантастики»: смерть, сон, ночь, страх, магия, убийство, – однако он присовокупляет к этим моментам языковую игру, обращение к бессознательному. Но если в классической фантастике «колебание в реальности происходящего» (Тодоров) всегда коренилось во вторжении сверхъестественного в обычную жизнь, то в произведениях сюрреалистов это «колебание» приобретает чисто интеллектуальный характер. Страх, удивление или сомнение, характеризующие классическую фантастику, заменены в сюрреализме безграничным умножением смыслов. По мнению искусствоведа Т. Коллани, особая форма фантастического в сюрреализме – «ментальное фантастическое» – и составляет суть творческих поисков сюрреалистов: «Сюрреализм наследует «подвешенную форму» фантастического, которая балансирует между странным и чудесным, порождая бесконечные разветвления смыслов... Самые простые слова при включении их в необычный контекст становятся загадками и порождают другие» [Collani 2004: 19].

Характерен интерес сюрреализма к безумию, темной стороне жизни и всему таинственному – излюбленной тематике фантастов XIX века. А. Бретон – врач по образованию, был увлечен открытиями Фрейда и хорошо знал его методику. И с самого начала его особенно интересовали психические заболевания, облегчавшие выполнение основной задачи – освобождения от уз рассудка. В «Первом манифесте сюрреализма» Бретон пишет о художнике Кирико, рисовавшем под влиянием мигреней и прочих болезненных расстройств, и считает его несомненным авторитетом для сюрреалистов. Для

Бретона безумие, сновидение, оговорка – синонимы воображения и творческого акта. Таким образом, если представить вопрос весьма обобщенно и схематически, то сюрреализм, по сути, воспроизводит на новом витке появившиеся в XIX в. художественные средства и приемы фантастического, прибегая к богатой палитре нюансов, когда-то недоступной «фантастам» прошлого, незнакомым с учением Фрейда.

Кроме того, уже упоминавшееся определение (Р. Кайуа) фантастического как вторжения иррационального, невозможного и недопустимого в реальный, объективный мир, применимо также к экспериментам сюрреалистов. Только в *чудесном* (*merveilleux*) Бретон видит средство обновления романа. Писатели, по его мнению, стремятся все классифицировать, сводя неизвестное к известному, в то время как надо ориентироваться на чудо. Ключ же ко всему *чудесному* Бретон видит в грезах, снах, свободной игре ассоциаций, неожиданно озвученных мыслях.

Долгое время А. Бретон никак не разграничивал определения *фантастическое*, *магическое* и *чудесное*, объединяя их в одно лексико-семантическое поле. Когда в своем «Манифесте» он говорит о *чудесном*, то использует те же понятия, которыми и сегодня пользуются исследователи, говоря о фантастическом. Он снова приводит в пример М.Г. Льюиса, одного из создателей готического романа и предшественника всей фантастической литературы. В примечании к «Манифесту» Бретон пишет: «Что восхищает в фантастическом, так это то, что в нем не остается ничего фантастического, а есть одно только реальное» [Бретон 1986: 45]. Эта загадочная, на первый взгляд, реплика лишь указывает на ту особенную область фантастического, к которой стремится Бретон: *фантастическое* не как синоним *несуществующего*, а как *сверхреальность*. Она еще более реальна, нежели та, что дана нам в эмпирическом опыте.

Таким образом, Бретон дифференцирует *чудесное для детей*, которое выводит сверхъестественные события, нарушающие законы природы, и

чудесное для взрослых, соотносимое с идеей *фантастического*. Далее Бретон поясняет соотношение *чудесного* и *фантастического*. По его мнению, представление о чудесном трансформируется в соответствии с мировоззрением конкретной исторической эпохи, и люди, живущие по законам своего времени, способны постичь лишь какие-то отдельные детали. Однако именно в «руинах времен» обнаруживаются подлинные вневременные человеческие свойства, которые и определяют степень «гениальности» творений художников, в отличие от произведений, целиком и полностью принадлежащих лишь своему веку.

Начиная с 1920-х гг., когда был опубликован «Первый манифест сюрреализма», сюрреалисты с восторгом исследовали возможности слова и скрытые, не исследованные доселе силы языка. Язык перестал быть лишь средством выражения, предназначенным утверждать общие места человеческого опыта, но открылся во всей своей величии. Чтобы не потерять этот «эффект», сюрреалисты не продвигались в сторону абстрактного искусства, поскольку именно и исключительно фигуративная сторона могла быть провокационной и шокирующей. Живописные принципы *дивизионизма* (от фр. *division* – разделение), *симультанизма* (от фр. *simultané* – одновременный) и *монтажа* распространялись и на поэтические образы сюрреалистов. Сюрреалистическая аналогия как порождение бессознательного спонтанна. Первоначально расчлняя на мельчайшие элементы цельные понятия, сюрреалисты хаотично соединяют между собой наиболее отдаленные из них. Образ, рожденный этим приемом, порождает ощущение новизны, даже шока, и является, пусть синтетической и несовершенной, но все же новой копией реальности. Реальные объекты часто присутствуют в творчестве сюрреалистов, но в самой неожиданной обстановке. Тайнственное коренится в необычных метафорах и аналогиях: при этом чудесный «свет образа» порождается неожиданным сближением «двух слов» (двух образов в живописи), наделенных самой высокой степенью произвольности, которые трудно перевести на обычный язык привычной обусловленности, поскольку разуму отводится здесь второстепенная

роль.

Сюрреализм стал новой платформой формирования фантастической образности в литературе XX века– одной из вариаций идеи об обнаружении сверхъестественного в обычных вещах, трансформацией реальности через новое «фантастическое» видение.

Термин «магический реализм» вошел в обиход лишь во второй половине XX века в основном применительно к тем немецким и латиноамериканским романам, где магические элементы повествования мягко, естественно и логично вплетались в изображение реалистичной картины мира. Однако этот термин начал использоваться еще в начале 1920-х гг. В работах немецкого критика Франца Роо (1890–1965) речь шла о некоторых постэкспрессионистских проявлениях, которые он обозначал как позитивные («прояснение объекта», «детализация», «стремление к недеформированной предметности»). Дело в том, что термин «экспрессионизм» включал в себя одновременно футуризм, кубизм и сюрреализм. Иными словами, сюрреализм в Германии обозначался как экспрессионизм, а его новые, названные выше проявления, исключив хаос, повлекли за собой нечто более правильное и логичное, что позволило назвать его «магическим реализмом». В своей книге «Постэкспрессионизм. Магический реализм: проблемы новейшей европейской живописи» (*Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925) Ф. Роо, пользуясь терминами Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, отмечал, что возвращение изобразительного искусства к фигуративизму воплощает собой автономию окружающего мира и вызывает желание взглянуть на него под другим углом. «Магия» реального мира, т.е. особый взгляд на окружающую действительность, при котором обычные предметы приобретают фантастический облик, противопоставляется миру магии, в котором объекты буквально трансформируются в нечто фантастическое.

К 1926– 1927 гг. термин «магический реализм» (*réalismemagique*) начинает распространяться во французском языковом пространстве уже применительно к

литературе благодаря работам итальянского писателя Массимо Бонтемпелли (1878–1960), основавшего в 1926 г. в Риме франкоязычный журнал «XX» («Новеченто», или «Двадцатый век»). Уже в четвертом номере журнала М. Бонтемпелли обосновывает идейно-эстетическую программу нового течения в литературе, предлагая свое определение «магическому реализму», позволяющему ощущать обычную жизнь как череду чудес. М. Бонтемпелли считает, что писатель с помощью воображения должен стремиться к соединению в своем произведении *мира реального (monde réel)* и *мира воображаемого (monde imaginaire)*, воссоздавая тем самым новое «двоемирие» XX века.

По мнению исследователя «магического реализма» А.А. Гугнина, амбивалентность эпитета «магический» в концепции Бонтемпелли заключалась в том, что художник должен был не только обнаружить, но и реалистически изобразить «загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности», уметь видеть и вновь «соединять воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека» [Гугнин 1998: 103].

После публикации в 1927 г. на испанском языке книги Ф. Роо, озаглавленной ее переводчиком, испанским философом Х. Ортега-и-Гассетом (1883–1955) «Магический реализм» (*Realismo mágico, 1927*), термин получает широкую известность на южноамериканском континенте, сыграв решающую роль в самоопределении латиноамериканской литературы и популярности латиноамериканских писателей (Г. Гарсия Маркес, А. Карпентьер, Х.-Л. Борхес).

Большое количество исследовательских работ, посвященных магическому реализму в латиноамериканской литературе, сыграло решающую роль в ассоциации произведений латиноамериканских авторов с этим течением. Однако необходимо, как нам представляется, дифференцировать европейский магический реализм, который также продолжал развиваться, и его

латиноамериканский вариант, ставший для латиноамериканцев «“плавильным котлом”, куда они “сбрасывали” все, что их привлекало в литературах Западной Европы», и из которого «они “выковывали” затем свои бессмертные шедевры» [Гугнин 1998: 28].

В связи с необычайной популярностью латиноамериканского варианта литературного течения «магический реализм» вопрос об экстраполяции термина «магический реализм» на другие национальные литературы остается открытым, и некоторые исследователи (А.Ф. Кофман) до сих пор выступают против соотнесения европейского «магического реализма» с творчеством латиноамериканских писателей [Кофман 1990]. Однако трудно оспаривать тот факт, что сам термин «магический реализм» и связанное с ним художественное течение, сформировавшееся под сильным воздействием европейского авангарда, в XX–XXI вв. вышло за пределы Латинской Америки и завоевало прочное место в современном литературоведении, хотя степень изученности европейского магического реализма остается крайне низкой. Например, албанский писатель, лауреат Букеровской премии Исмаил Кадаре заявил в одном из интервью: «Магический реализм изобрели не латиноамериканцы. Он всегда существовал в литературе. Невозможно вообразить мировую литературу вне этого провидческого измерения. Возможно ли объяснить «Божественную комедию» Данте, не называя видения ада магическим реализмом? И не сталкиваемся ли мы со сходным феноменом в «Фаусте», «Буре», «Дон Кихоте», в греческих трагедиях, наконец, где небо и земля из века переплетены?» [Kadare 2006].

Поскольку не только определение литературного течения «магический реализм», но и вопрос отнесения к нему тех или иных авторов, в частности, европейских литераторов, остается дискуссионным, мы постарались на основании теоретических разработок российских и зарубежных исследователей выделить основные черты этого течения. Взятые по отдельности, они в разное время проявлялись в различных индивидуальных авторских моделях.

–«Магический реализм» отличается особым, «вневременным» характером повествования, в рамках которого категория времени либо кажется отсутствующей, либо характеризуется свободной трактовкой, произвольно перемещается по временной шкале или «осуществляется во всех трех временах одновременно» [Гугнин 1998: 42];

–Всевозможные пространственные искажения не имеют при этом прямой связи с иррациональным мистицизмом, а чаще всего проявляются через мотив сна, смещение границ реального и ирреального, а также особую роль, отводимую пейзажным описаниям [Кислицин 2011: 276];

–Мифически-магическое мировидение, являющее собой стремление «представить мир как космический круговорот в его загадочной неповторимой сущности» [Скорospelова 2003: 23] представляет модель, в которой конкретное историческое бытие теряет свою детерминирующую функцию;

–В произведениях «магических реалистов» «романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней» [Борев 2001: 424], а привычная реальность, сохраняя реалистическую выписанность деталей, утрачивает характеристики основополагающего ориентира, определяющего психологическую мотивацию поступков и чувств персонажей. Эти процессы влекут за собой? «ремифологизацию» воображения и западного сознания, в рамках которого «магическое» превращается в «естественное», «обыденное» [Fustec: [http](http://)];

–Соединение «реального» и «сверхреального» зачастую осуществляется посредством карнавализации, то есть смешения фантастического со смеховым и идеальным. Погружение в многовековую народную смеховую культуру [Борев 2001: 422], условная театральность, отступление от канонов реалистического бытоописания позволяет вскрыть «изнанку» реальности, представить ее в качестве метафоры человеческого бытия;

–Местом действия часто служит вымышленное, замкнутое пространство, существующее по своим абстрактно-мифическим законам, которое так или

иначе определяет судьбу героев.

Существуя в литературе как течение, не оформленное эстетическими манифестами или творческими объединениями, магический реализм, сосуществуя с другими литературными направлениями, тем не менее, с ними не смыкается и, как правило, дистанцируется от проблем общественно-политической жизни, концентрируясь на выявлении «космических законов», управляющих человеческим бытием.

Все указанные вышехарактеристики могут быть отнесены к произведениям ряда немецких писателей, проявивших себя с 1940-х гг. активными приверженцами «магического реализма» и противопоставляющих себя наиболее многочисленному и популярному объединению немецкоязычных авторов – «Группе 47» (*Gruppe 47*). В отличие от политизированных писателей, принадлежавших к «Группе 47» (Гюнтер Айх (*Günter Eich, 1907 – 1972*), Генрих Бёлль (*HeinrichTheodor Böll, 1917 – 1985*), Гюнтер Грасс (*Günter WilhelmGrass, 1927– 2015*), Ганс Вернер Рихтер (*Hans WernerRichter, 1908– 1993*) и др.), задавшихся целью объективно отразить послевоенную действительность в расколоте Германии и очистить язык от наслоений нацистской пропаганды, «магические реалисты» (Герман Казак (*Hermann Kasack, 1896–1966*), Элизабет Ланггессер (*Elisabeth Langgasser, 1899–1950*), Фридрих Георг Юнгер (*Friedrich Georg Jünger, 1898–1977*), Эрнст Кройдер (*Ernst Kreuder, 1903–1972*), Хорст Ланге (*Horst Lange, 1904–1971*) и др.), принадлежавшие в большей мере к внутренней эмиграции, стремились в своих произведениях не к отражению общественно-политической проблематики, а к раскрытию неких тайн бытия. «Внерациональная» (Г. Казак) поэтика этих произведений, синтезирующая экспрессионизм с национальными традициями литературы Германии, отражает брэнность человеческих устремлений перед лицом непостижимых законов бытия. В своем самом известном романе «Город за рекой» (*Die Stadt hinter dem Strom, 1947*) Г. Казак с помощью сложной системы образов, мотивов и мифологем представляет человеческую жизнь как череду блужданий между

миром действительным и небытием («городом за рекой») и на примере судьбы главного героя Линдхофа формулирует свое видение тайн мироздания. По мнению С.А. Хрястуновой, роман «Город за рекой» «обладает всеми характерными для «магического реализма» чертами» [Хрястунова 2005: 8], к которым следует отнести наличие двух взаимопроникающих реальностей, специфическое использование категории времени и пространства, символизм и экзистенциальное мироощущение.

Латиноамериканский вариант «магического реализма» обладает ярко выраженными доминантными чертами, в основе которых лежит стремление переосмыслить европейские мифологемы, чтобы сформировать принципиально иной, отличный от европейского, художественный культурный код. Как замечает Н.В. Красовская, подобная «осознанная потребность переосмыслить устоявшиеся образы и мифологемы объясняет и такую важную специфическую особенность латиноамериканской художественной культуры, как ее ярко выраженную поли- или, чаще всего, амбивалентность» [Красовская 2009: 14].

В частности, кубинский писатель Алехо Карпентьер, который в 20-х гг. жил в Париже и также находился под влиянием европейских художественных движений, по возвращении в Латинскую Америку написал роман «Царство земное» (*El reino de este mundo, 1949*), считающийся теоретической платформой нового течения в латиноамериканской литературе. Используя термин «чудесная реальность» (*lo real maravilloso*) в прологе к роману, А. Карпентьер излагает свое видение латиноамериканской культурной специфики, которая должна, по его мнению, противостоять культурной гегемонии европейских и североамериканских держав. В основе нового литературного течения, «магического» или, согласно терминологии А. Карпентьера, «чудесного» реализма лежит особое, латиноамериканское восприятие реальности, в рамках которого «реальный мир чудесного вторгается на каждом шагу в жизнь людей» [Карпентьер 2000: 23], поскольку именно незаурядность, выход за рамки установленных норм является неотъемлемым свойством латиноамериканской

культуры. При этом А. Карпентьер весьма критично относится к европейским магическим бытовым и художественным практикам, считая их искусственными и излишне интеллектуальными.

Исследуя мифологическую инфраструктуру латиноамериканской литературы, А.Ф. Кофман приходит к выводу, что ее основными источниками стали «универсальные мифологические инварианты и некоторые постоянные мотивы и образы европейской же литературы» [Кофман 1997: 22]. Утверждение ее самобытности происходило за счет соединения европейских мифологических матриц с мотивами и образами индейского фольклора. Очищая европейские литературные элементы от национальной специфики, латиноамериканские писатели трансформировали их, наполняя новым содержанием.

Для латиноамериканского варианта «магического реализма» характерно «овеществление», зримое бытование мифа. Мотивы сна, пространственно-временные искажения зачастую заменены прямым вторжением сверхъестественного в повседневную жизнь (готические мотивы пророческих снов, таинственного происхождения, мнимой смерти и воскрешения, народные верования об общении с духами, превращение животных в человека и т.д.). Мифологическая картина мира встраивается в реалистический нарратив, фантастическое сращивается с реалистическим, дополняя его.

Латиноамериканскому варианту «магического реализма» свойственна также особая амбивалентная функция описаний природной среды, вызывающая одновременно и восторг, и ужас. Это отражает стремление латиноамериканских писателей к синтезу культур и преодолению исторической дисгармоничности, порожденной их конфликтом.

Зачастую персонажами произведений являются носители самобытной культурной идентичности – индейцы или афроамериканцы, чье дорациональное, коллективно-мифологическое сознание противопоставляется мышлению «белого человека» [Кофман 1990: 112]. Подобный умышленно наивный тип восприятия противопоставляется европейскому и служит средством

преобразования действительности и внесения в нее элементов фантастического. Категория «инаковости» [Гирич 1993: 61], принципиального отличия латиноамериканской культуры от европейской также находит отражение в противопоставлении христианской западной эстетике. Основу большинства мифологических моделей составляет устная культурная традиция, воплощенная в национальном фольклоре и суевериях. Европейские мифологемы трансформируются и приобретают иную трактовку.

Французский эссеист и критик Э. Жалу слово «фантастическое» использует как один из синонимов «сюрреалистического»: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, т.е. тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» (цит. по [Шаршун 1932: 229]). Писатели – приверженцы и магического реализма, и сюрреализма делают попытки найти сверхъестественное в обычных вещах и представить реальность через новое видение. В результате литературные произведения, относящиеся к сюрреализму и магическому реализму, характеризуются внедрением новых экспериментальных форм, стилей, тем и способов выражения, меняющих традиционную интерпретацию фантастического и реального, ироничного и драматического. Переплетение действительности и мифа, фантастики и реальности приводит к тому, что невероятное становится правдоподобным, а обыденное обогащается чертами чудесного. Чудесное, магическое в повествовании – дань миру грез, созидающей нелогичности, которая противостоит «убогой» реальности и единственная способна одухотворить ее. Оба эти течения тесно связаны с теорией бессознательного З. Фрейда и теорией коллективного бессознательного К.Г. Юнга.

Не стоит также забывать, что сюрреалисты ратовали, в первую очередь, за достижение некоего противоречивого и даже абсурдного состояния совмещения грез и реальности, а своим главным творческим методом

провозглашали автоматическое письмо. Роман они отвергали как «лживый» жанр, а наилучшей формой выражения сюрреалистической словесности полагали поэзию. Родоначальники «магического реализма» дискутировали с сюрреалистами, считая, во-первых, что именно писатель-прозаик способен сочленив внешнюю и внутреннюю реальности бытия человека, а во-вторых, что сюрреалистические миры перенасыщены искусственными образами, созданными по принципу циркового фокуса. В 1949 году А. Карпентьер, который также в юности был увлечен идеями сюрреалистов, называет «лживой» историю о встрече на анатомическом столе зонтика и швейной машинки (образ, заимствованный из «Песен Мальдорора» Лотреамона – одного из ключевых для сюрреализма произведений). Между тем «мир чудесного лишь тогда становится безусловно подлинным, когда возникает из неожиданного преобразования действительности (чуда), из обостренного постижения действительности, из необычного либо особенно выгодного освещения сокровищ, таящихся в действительности» [Карпентьер 2000: 23].

И в сюрреализме, и в магическом реализме подчеркивается важность снов, фантазия рассматривается как значимый и серьезный аспект реальности. Однако магический реализм исследует, скорее, не области сна и подсознания, а их противоположности: области сверхсознания и «пробужденного состояния». Сюрреалисты уделяют большое внимание сложным сочетаниям слов, а не значениям этих слов, усложняют литературные произведения и в значительной степени поддерживают идеи чистого примитивизма.

Исходя из сказанного, магический реализм не стоит считать «тождественным» сюрреализму, однако эти литературные направления имеют общие истоки и общую концепцию введения в художественное повествование элемента фантастического. В рамках нашего исследования термин «магический реализм», традиционно соотносимый с латиноамериканскими романами середины XX в., будет использован в процессе анализа произведений французского писателя Жюльена Грака, чье творчество отразило в себе

характерные для первой половины XX в. художественные искания и тенденции, в том числе, и сюрреализма. На примере романов Грака мы попытаемся показать, насколько интуитивно близки оказались писателю новые принципы построения художественного пространства, свойственные и сюрреализму, и магическому реализму.

1.3. Генезис «исторического фэнтези»

Термин «фэнтези» как наименование определенного вида художественных произведений появился в словарях сравнительно недавно – во второй половине XX в., и стал служить обозначением для фантастической литературы, «основанной на сюжетном допущении иррационального характера» [Фэнтези 2003: 1162]. Подобное допущение не имеет «логической» мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению. В «особом мире» фэнтези фантастические элементы оказываются тесно переплетены с реалиями средневековой Европы, а сказочная топонимика сочетается с реальными географическими названиями. Оформляться как самостоятельное направление эта литература начала в конце XIX в. в творчестве Дж. Макдональда (George MacDonald, 1824–1905), У. Морриса (William Morris, 1834–1896), лорда Э. Дансейни (Edward Dunsany, 1878–1957). Однако основой для обособления фэнтези как жанра послужили романы английских писателей Дж. Р. Р. Толкина (John Ronald Reuel Tolkien, 1892–1973) и К.С. Льюиса (Clive Staples Lewis, 1898–1963). По мнению некоторых исследователей (С. Горжиевски и др.), появлению самого термина «фэнтези» мы обязаны английскому романтику Колриджу, который, противопоставляя фантазию (*fancy*) воображению (*imagination*), представлял «фантазию» как способность сознания переставлять уже зафиксированные в памяти элементы, а «воображение» наделял истинной творческой производительной силой, способной создать нечто новое.

В современном литературоведении отсутствует какая-либо общепринятая

формулировка фэнтези как литературного жанра, однако, по мнению О.В. Тимофеевой, все же представляется возможным «говорить о самостоятельности фэнтези, так как здесь все же присутствует минимальный комплекс тех или иных признаков содержания и формы (несуществующий мир, магия и фольклорные персонажи, авантюрный сюжет, средневековый антураж, противопоставление технологии и волшебства в пользу последнего, противостояние добра и зла как основной стержень повествования)» [Тимофеева 2015: 180]. С другой стороны, М.А. Штейнман полагает, что фэнтези следует относить скорее к тематическим категориям, нежели к жанровым, и, следовательно, эта форма должна рассматриваться учеными как метод, прием передачи основной авторской мысли, в качестве «романа неканонического типа», который «имеет тенденцию отхода от жизнеподобия и актуализации разных форм открытой условности» [Штейнман 2000: 6].

Если структурировать все определения фэнтези, существующие в отечественном и зарубежном литературоведении, можно выделить три основные группы, характеризующие этот тип литературы.

Самая многочисленная группа, представленная словарями и энциклопедиями, относит фэнтези к разновидностям волшебной сказки. В частности, в «Краткой литературной энциклопедии» приводится следующее определение этого жанра: «...основная же масса фэнтези – особый вид литературной сказки, использующий мотивы волшебства, магии, рыцарского эпоса в сочетании с приемами реалистического рассказа» [Нудельман 1972: 894].

Вторую группу составляют мнения исследователей, основывающих определение фэнтези на тодордовской классификации иррационального и чудесного. Р. Джексон называет фэнтези «литературой несуществующего» [Jackson 1993: 67], схожей с легендами, мифами, карнавальной культурой, а Г. Вольф в основе фэнтези видит прежде всего «нарушение норм реальности» [Wolfe 1982: 19].

Наконец, наиболее глубоким и научным подходом, по мнению российского литературоведа С.С. Галиева, отличается третья группа ученых, «определяющих фэнтези как сложные синтетические жанровые конструкции» [Галиев 2010: 232]. К примеру, С.Л. Кошелев определяет фэнтези как «фантастический философский роман с элементами волшебной сказки и героической эпопеи» [Кошелев 1985: 40], а Р.И. Кабаков называет ее «современной героико-мифологической эпопеей» [Кабаков 1989: 3].

В настоящее время также предлагаются и различные подходы к дифференциации «фэнтезийной» литературы. Например, Р. Томпсон выделяет в литературе фэнтези две основные классификационные группы: «низкая фэнтези» и «высокая фэнтези». Романы «низкой фэнтези», не предлагая никакого объяснения иррациональным элементам, почерпнутым из Артуровского цикла, представляют собой «загадочный и пугающий» мир [Thompson 1985: 12, 16–17]. Зачастую в произведениях этого жанра, представленных, в основном, романами ужасов, сверхъестественное переносится в нашу реальность. Что касается «высокой фэнтези», то в ней обычно представлены полностью вымышленные миры, фантастическое в которых является результатом действия сверхъестественных, магических сил. По мнению, Р. Томсона, большинство «артуровских романов» относятся именно к этой группе.

Исходя из особенностей свойств фантастического допущения, Е. Ковтун выделяет четыре большие группы произведений фэнтези: мистико-философская фэнтези, метафорическая, «черная» и героическая фэнтези. По мнению Е. Ковтуна, «героическая (наиболее распространенная) фэнтези», «эксплуатирующая присущий современности интерес к мифологическим моделям мира», имеет наиболее древние литературные корни. При этом «фантастика как элемент необычайного превращается здесь в декорацию, своеобразный принцип оформления пространственно-временного континуума, в котором развивается приключенческий сюжет» [Ковтун 2008: 120–121].

Из-за сравнительно недавнего возникновения термин «фэнтези» обладает множеством коннотаций и даже подчас в обиходной речи, из-за сходной этимологии, может употребляться как синоним фантастического. И действительно, фэнтези попадает в категорию «фантастического чудесного» (по Тодорову), где, в отличие от «странного чудесного», автором не предьявляется никакого объяснения происходящим сверхъестественным событиям. Как уже указывалось выше, «фантастическое» у Тодорова обозначает сомнение в реальности происходящего, которое развеивается, если мы находим рациональное объяснение событию (*необычное фантастическое*) или принимаем необычное как заранее обусловленное, привычное (*чудесное фантастическое*). Однако существует еще один способ выйти из состояния фантастического сомнения – признать существование параллельного, чудесного мира. В то время как *необычное* подчас внушает ужас, вызванный присутствием необычного элемента, царство чудесного не вызывает подобной реакции. Читатель принимает законы нового мира, созданного писателем, которые становятся обыденными для него за время чтения. К тому же природа сверхъестественного получает некоторое обоснование в рамках данного мира, оно не нарушает привычного хода вещей и обычно соотносится с реальностью, которая противопоставлена параллельному миру.

В фэнтези исторический фон (элемент реальности) переплетен с магией (элементом сверхъестественного), и именно поэтому читателю легко воспринять этот мир, поверив в его существование. Однако многие исследователи фэнтези рассматривают факт принятия сознанием воображаемого мира более глубоко. «Вера» в параллельный мир расценивается как интеллектуальная уловка, противоречащая творческой функции воображения. Подвергается сомнению сама возможность подавления неверия, которая должна предшествовать чтению, поскольку поверить в существование параллельных вселенных – значит сознательно, рационально их принять. Речь идет скорее о воссоздании новой фактологической системы, которую разум воспринимает во всей совокупности

составляющих ее фантастических элементов.

Родоначальник «высокой фэнтези» Дж.Р.Р. Толкин в своем эссе «О волшебных сказках» (1939) называет такую интеллектуальную уловку «суррогатом реальности». Для Толкина речь идет о том, чтобы не столько поверить в возможность существования такого мира, сколько желать его существования. «На самом деле сказочник должен быть талантливым "создателем". Он создает Другой Мир, в который вы можете мысленно войти. Внутри него все, что он создал – это "правда": там все существует по законам данного мира. Тем не менее, вы верите в него, пока вы находитесь, и это так и есть, внутри. В тот момент, когда возникает сомнение, чары рассеиваются, магия, или иначе, искусство, терпит поражение» [Толкин 2007: [http](#)].

Толкин также вводит термин «вторичная вера». Он реабилитирует элемент иррационального в литературе, отвергая при этом соединение фантазии со снами, «в которых вовсе нет Искусства», и с умственной неразберихой, «в которой вовсе отсутствует разумный контроль: иллюзиями и галлюцинациями». Опровергая Колриджа, воображению он отводит роль создания и сочетания уже существующих образов, в то время как фантазия достигает наивысших целей в искусстве. Речь идет о том, чтобы создать, исходя из реальности, вещи, которые не существуют, «придать идеальным творениям внутреннюю консистенцию реальности». «Искусство – это человеческое действие, которое попутно (необязательно его единственное или главное действие) производит Вторичную Веру. <...> Очарование производит Вторичный Мир, в который и создатель, и зритель могут войти, который дает полное удовлетворение их чувствам, пока они находятся внутри; но это в чистом виде искусственный мир, по своим намерениям и целям» [Толкин 2007: [http](#)].

В психоаналитической трактовке фантастическое сомнение понимается как отступление, бегство из реального мира, эскапизм. В частности, З. Фрейд в работе «Жуткое» (1919) говорит о мире сказки как о сознательном возвращении в архаический мир «анимистических убеждений», где может быть реализовано

все то, что невозможно в реальной жизни. Именно тогда, по мнению австрийского психоаналитика, читатель может снова переживать «жуткое» или «необычное», вызванное тем, что «вытесненный инфантильный комплекс опять оживляется неким впечатлением, или если опять кажутся подтвержденными преодоленные примитивные убеждения» [Фрейд 1995: 270]. С этой точкой зрения согласны и многие современные российские исследователи феномена фантастического в литературе.

Однако в более широкой трактовке, с точки зрения антропологии, функция фантастического не сводится к вытеснению, бегству, которым творчество не может исчерпываться. Чудесное фантастическое не может ограничиваться ролью эмоционального убежища. Толкин также не согласен с этой интерпретацией фантастического и по-своему трактует эскапизм, наделяя его героическими и конструктивными чертами, делегируя ему роль источника радости: «Утешение волшебных сказок, радость счастливого завершения или более точно – хорошая развязка, внезапный счастливый "оборот"... эта радость, одна из тех вещей, которую волшебные сказки могут производить в высшей степени хорошо, не является по сути "эскапизмом" или "бегством". На этом стоят волшебные сказки – или другой мир, – внезапное и чудесное милосердие, на которое никогда не рассчитывают... оно отрицает (перед лицом большей очевидности, если хотите), всеобщее конечное поражение и в конечном счете является евангелическим, дающим мимолетный знак Радости, Радости за стенами мира, острой, как скорбь» [Толкин 2007: [http](#)].

Связь между фантастической литературой и средневековым куртуазным романом широко освещалась в многочисленных исследованиях. В XII–XIII вв., по словам одного из известнейших представителей «новой исторической науки» и приверженца концепции «тотальной истории» Ж. ле Гоффа, «происходит подлинное вторжение чудесного в ученую культуру» [Ле Гофф 2001: 44]. При этом, полемизируя с классификацией чудесного у Тодорова, историк не ограничивается разделением фантастического элемента в литературе на

«необычное» и «чудесное». Ле Гофф устанавливает разграничение между *miraculosus* («христианское сверхъестественное»), *magicus* («сверхъестественное сатанинское») и *imirabilis* («чудесное с дохристианскими истоками»). Именно «дохристианскому чудесному», по отношению к которому «христианство вынуждено было занять определенную позицию» [Ле Гофф 2001: 43], отведена решающая роль в формировании фантастического топоса средневековой литературы, который почти всегда имеет дохристианские корни.

Начиная с XII в. мотивы кельтских легенд проникают в героический эпос, и таким образом создается самое значительное художественное достижение Средневековья – рыцарский роман. Начиная с романов Кретьена де Труа и заканчивая Томасом Мэлори, «роман остается прибежищем всего чудесного и странного» [Зюмтор 2003: 143]. Обрамлением фантастических сюжетов стал Бретонский, или Артуровский, цикл, который представляет собой целый пласт средневековой литературы, где валлийские легенды о мифическом короле бриттов Артуре включены в полуфантастическую историю английского королевства. Эти легенды, пройдя несколько этапов эволюции от кельтских сказаний дохристианской Британии и валлийских «романов» IX–XI вв., составивших «Мабиногион», стали формообразующим компонентом романов трувера из Шампани Кретьена де Труа и его последователей, послужив тем самым «надежной опорой в дальнейшем, уже не средневековом развитии литературы» [Михайлов 2006: 17].

По мнению А.Д. Михайлова, именно артуровские легенды стали не только самыми популярными сюжетами Средних веков, но и наиболее продуктивными, поскольку «своей открытостью и повествовательной конструктивностью они давали широчайший простор для создания на их основе и по их моделям все новых и новых частных легенд, вплетающихся в универсальную легенду о справедливом, величественном и героическом социуме, которым является артурово королевство» [Михайлов 2006: 10].

При этом чудесное переплетается с обыденным, фольклорные мотивы

становятся сюжетообразующим фактором, переходя зачастую в разряд «приемов», а собственно рыцарский мир находится в сложном взаимодействии с фантастической сказочной страной, куда направляются рыцари в поисках приключений. М.М. Бахтин указывал: «Хронотоп рыцарского романа – чудесный мир в авантюрном времени» [Бахтин 2000: 83]. «Чудесное» в романах бретонского цикла (*matière de Bretagne*) выполняет не второстепенную, орнаментирующую функцию, а органически входит в сюжетную ткань произведения. Оно не только является двигателем интриги, но и предоставляет легендарным героям артуровского мира соответствующее их возможностям поле действия.

Однако гораздо больше вопросов вызывает связь фантастики с историческим романом или, если рассматривать вопрос еще шире, с объективной реальностью, поскольку воображаемые миры «историзируют» реальность, идеализируя ее. Опровергая концепцию Р. Кайуа, отождествляющего «фантастическое» и «таинственное», И.П. Смирнов считает, что основной конфликт, в который вступает фантастическое как особая форма воображения, заключается в противоборстве с социокультурной памятью: «Фантастическим оказывается, следовательно, мир, в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью» [Смирнов 1994: 220]. Эту дихотомию подчеркивает тот факт, что применительно к «артуровским» романам XX в. исследователи зачастую используют словосочетания «исторический вымысел», «историческое фэнтези», «постмодернистская фантастическая историография» (*Jameson*), «псевдоисторический роман» (*Ширяева*). Словно желая подчеркнуть «правдивость» описываемых событий, романы фэнтези часто изобилуют многочисленными паратекстами в виде хронологий, генеалогических таблиц, списка пантеонов богов и географических карт. Однако весь этот подчас энциклопедический арсенал стремится не столько придать историческую достоверность описываемым событиям, сколько обеспечить внутреннюю

взаимосвязанность воображаемого мира. По словам С. Горжиевски, «чтобы поведать историю, автор, как некий демиург, творит собственный мир. Мир этот должен быть предельно точен, дабы автор мог передвигаться по нему спокойно и уверенно» [Gorgievski 2002: 25].

Достоверных сведений о короле Артуре как об историческом лице не сохранилось. В наиболее ранних текстах («Исход завоевания», ок. 540 г.) Артур представлен как сильный и могущественный вождь племени, который, еще сохраняя первобытную жестокость и свирепость, отличается известного рода благородством и честностью. При этом многие медиевисты указывают на то, что на этом архетипическом уровне Артура можно сопоставить и с героем ирландских саг Конхобаром, равно как и с валлийским божеством Браном. А.Д. Михайлов пишет, что «в основе артуровских легенд лежат кельтские эпические сказания, и их ирландская вариация известна нам лучше всего. Поэтому ирландские саги – не источник, а параллель, в известной степени даже модель легенд о короле Артуре» [Михайлов 2006: 162].

В последующие века образ Артура постепенно видоизменяется, и из «культурного героя» мифа (Е.М. Мелетинский), организующего мир подобно героям сказочного фольклора, он постепенно превращается в мудрого монарха, покоряющего европейские народы, как, например, в тексте английского хрониста XIII в. Гальфрида Монмутского (ок. 1100 – ок. 1155), автора «Жизни Мерлина» и «Истории бриттов». Именно из этих произведений берет свое начало та особая ветвь литературы, в которой главным героем является король Артур, великий государственный деятель и военачальник. С XII в. легенды о короле Артуре начинают распространяться во Франции, прежде всего в Бретани, под влиянием уже рыцарской традиции. В романах Кретьена де Труа (ок. 1135 – между 1180 и 1190) «Эрек и Энида», «Клижес», «Рыцарь телеги, или Ланселот», «Рыцарь со львом, или Ивен», «Повесть о Граале, или Персеваль» Артур предстает именно благородным «куртуазным» рыцарем, защитником обездоленных, преданным служителем Церкви.

Таким образом, если «исторический» Артур прославился в V в. н.э., Артур как «политическая фигура» восходит к XII в., то Артур как «христианский рыцарь» появляется лишь в XIII в. Из-за подобного соединения в одном персонаже нескольких исторических горизонтов и проистекает неоднородность его образа, нашедшая свое отражение в литературе фэнтези. Эпоха варварских нашествий и язычества «темных веков» сочетается с политическим величием Артура – преемника Карла Великого, а также с рыцарской традицией куртуазных романов. Фэнтези комбинирует эти пласты и, отдавая дань исторической реконструкции, соединяет средневековые легенды с кельтскими мифами.

К примеру, Т. Уайт в серии своих романов об Артуре «Король былого и грядущего» (*The Once and Future King*, 1958) берет за основу именно рыцарскую трактовку легенды, в то время как М. Стюарт включает в цикл своих романов о Мерлине (*The Merlin Trilogy*, 1970–1979) мотив «этнической многоосновности британской культуры» [Besson: <http>]. Еще один самобытный представитель этого жанра – М.З. Брэдли в цикле романов «Туманы Авалона» (*The Mists of Avalon*, 1983) большое внимание уделяет женским образам мифа, ведя повествование от лица Морганы, традиционно отрицательного персонажа, который феминистка Брэдли наделяет возвышенными и героическими чертами.

Современные тексты отражают концепцию эпохи в той же мере, как и средневековые романы об Артуре, по существу, заново воссоздают легендарного короля, исходя из духа времени создания. По мнению А. Бессон, характерными чертами современной адаптации легенды является следующее: психологизм, практически отсутствовавший в средневековых манускриптах, усиление роли женских персонажей, «стремление представить хорошо известную историю в ином, индивидуальном ключе» [Besson 2007: 35]. Вымышленное при этом соединяется с реальным, историческим: детальные описания гербов, средневекового оружия соседствуют со средневековым bestiарием и магией. Однако использование исторических костюмов, оружия, гербов, воображаемых

чудовищ воскрешает прошлое не в форме чисто реалистической, а как некую реликвию. Переплетение различных уровней реальности, различных исторических периодов создает эхо-резонатор, в котором современное мышление искажает собственно историческую достоверность.

Представляется, что сам термин «историческое фэнтези» порожден современным, постмодернистским пониманием истории как некоего открытого для трансформации интертекстуального пространства. По мнению У. Эко, одна из главных задач исторического романа XX в. – проследить в прошлом причины того, что случится в грядущем, и намечать пути, по которым причины будут медленно продвигаться к своим следствиям [Эко 2007: 88]. Ж. Бодрийяр более пессимистичен. Он считает, что потеря связи с объективной действительностью и подмена ее симулякрами, заменяющими реальность, превращает историю в «утраченный референт», знаменующий наступление «эры симуляции»: «Воображаемое было алиби реального в мире, в котором господствовал принцип реальности. Сегодня именно реальное стало алиби модели в мире, которым руководит принцип симуляции. И, как это ни парадоксально, именно реальное становится нашей подлинной утопией, но той утопией, осуществить которую уже невозможно, о которой можно лишь мечтать как о потерянном безвозвратно» [Бодрийяр 2015: 166].

Однако, по мнению И.П. Смирнова, «фантастическое дополняет альтернативной историей или реверсом модернистскую однонаправленность, однолинейность времени». Романтические персонажи вызывают к жизни погибшие цивилизации благодаря восстановленному прошлому (исторические события) или напоминаниям о прошлом (архетип средневекового замка), являя при этом и видоизмененную, обратимую модель мира, и одновременно репрезентацию наших представлений и стереотипов о прошлом. При этом, в отличие от классических исторических романов, авторы произведений фантастических не ставят перед собой задачу всестороннего осмысления движущих сил истории: «Задача писателя – обратная: стереть какую-либо

дистанцию между прошлым и настоящим, показать, что у описываемого прошлого века и современности одинаковые проблемы, что ничего не меняется с течением времени» [Ширяева 2008: 10].

Соответственно, можно предположить, что со Средних веков и до наших дней «историческое», т.е. изображающее то, что реально происходило в действительности, и «фантастическое», не имеющее прямых параллелей в объективно существующем мире, являются устойчивой коррелятивной парой: миф, история, фольклор, фантастика оказываются теснейшим образом переплетены. Изменяется лишь степень выраженности того или иного члена этой коррелятивной пары: если в средневековых авантюрных романах ключевую роль играл аспект «фантастического», то по мере развития фантастической литературы и появления фэнтези все большую значимость приобретает именно «исторический» аспект. В настоящее время неразрывная связь «фантастики» с «реальной жизнью» обозначена как одна из основных типологических особенностей фантастического произведения: «Фантастика порождается реальностью и современностью и обращена к ним как метод их художественного раскрытия. Реализм акцентирует в своем предмете силы необходимости, фантастика – силы свободы. Ведь сама историческая реальность внутренне противоречива, альтернативна и полна нераскрытых возможностей» [Тамарченко 1987: <http>].

Во Франции интерес к Артуровскому циклу, равно как и к фэнтези, был значительно слабее, чем в англоязычных странах, что обусловлено национальной спецификой французской фантастической литературы, в которой аспект «фантастического» всегда преобладал над аспектом «фэнтезийного», привнесенного в нее из американских источников. Е.В. Гольденберг связывает это с тем, что Франция долгое время была страной, «картезианский дух» которой «противится всякого рода вторичным воображаемым мирам на магической основе» [Гольденберг 2009: 122]. Французский литературовед Ш. Альбиссер считает, что до выхода в печать серии книг о приключениях

Гарри Поттера фэнтези считалось «нехорошим жанром», несмотря на то, что в литературе для юношества предшествующая фэнтези литературная сказка была достаточно популярна. Потребовалось много времени, чтобы «появилась настоящая школа французских авторов» [Albisser 2019].

Однако исторический роман как жанр существовал во французской литературе в течение многих веков, эволюционируя и приобретая разнообразные формы, согласно веяниям времени. Этот жанр начал развиваться уже в конце XVIII в., однако исторический роман XVIII в., психологический по своей сути, не занимался сложными историческими проблемами. Он отразил симпатии к Средневековью, отчетливо проявившиеся в интересе к наследию трубадуров. В 1746 г. известный собиратель поэзии трубадуров Жан-Батист де ла Кюрн де Сен-Пале, желая напомнить о доблестях средневекового рыцарства, обнародовал первый том из своего масштабного труда «Мемуары о древнем рыцарстве» (*Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, 1753), вызвавший большой резонанс в обществе. На развитие исторического романа также повлияли разоблачительные тенденции Просвещения, нашедшие выражение в философских повестях Вольтера «Задиг, или судьба» (1747) и «Микромегас» (1752). Произведения Вольтера можно считать при этом особым родом фантастической литературы, где иносказательно повествуется о реально существующих людях и событиях, замененных легко узнаваемыми вымышленными персонажами и реалиями. Исторический фон при этом, являясь порождающим началом и сообщая «злободневность» сатирическим и философским образам, не устраняется, а существует на стыке предмета изображения и реалий конкретно-исторической действительности, окружающей автора. В частности, в комментариях к «Микромегасу», где главный герой – житель Сириуса юноша Микромегас – совершает путешествие на Сатурн, Вольтер восхваляет Локка и спорит с Лейбницем, ссылается на реальные, современные автору события, аллюзии на которые также присутствуют в повести. Как отмечал Л.Е. Пинский, «жизненность его [Вольтера] повестей

всеми нитями связана со своим временем» [Пинский 2002: 590]. Как отмечал позднее А.Моруа, «ни Вольтер, создавший “Кандида”, ни Анатоль Франс, написавший “Остров пингвинов” не рассчитывали, что читатель воспримет эти вымыслы как достоверность, наоборот они хотели, чтобы *философский* роман выглядел как *фантастический*... Писатели, желающие высказать заветные мысли, и в тоже время стесненные политическими строгостями, цензурой и инквизицией вынуждены были прибегать к помощи фантастики и, чтобы не навлечь на себя преследования, изображать неправдаподобное» [Моруа 1970: 41-42].

Однако с воцарением в литературе романтизма, стремившегося к наиболее полному изображению своеобразия самых отдаленных эпох, исторический роман приобретает особое значение. Советский литературовед Б.Г. Реизов так характеризует этот период: «Все теперь принимает форму истории – полемика, драма, роман, поэзия... В историческом романе вставала из тьмы веков необычайная в своих суевериях и жестокости, трогательная в своей жажде подвига, достойная сострадания дремучая и чудовищная старина» [Реизов 1958: 73]. Именно в XIX в. на первый план выходит историзм как принцип подхода к изменяющейся во времени, развивающейся действительности; принцип, которым следует руководствоваться, определяя художественное достоинство произведения.

Первым значительным историческим романом французского романтизма стал роман Альфреда де Виньи (1797–1863) «Сен-Мар, или заговор в царствование Людовика XIII» (1826), где высвечивается борьба аристократии с абсолютизмом в переломный момент французской истории. Главной задачей своего романа де Виньи считает отражение основных особенностей эпохи. Однако французский писатель подчеркивает диалектическое равенство истины и вымысла: «В нашем полном смятении сердце, где нет согласия, мы можем обнаружить две потребности, которые кажутся противоречивыми, но восходят к одному источнику: одна – это любовь к истине, другая – любовь к вымыслу»

(цит. по [Реизов 1958: 168]). Рассказ о вымышленном событии возникает из стремления постичь истину или найти нравственный смысл в бессвязности жизненных явлений.

Роман «Шуаны, или Бретань в 1799 году» (1827) О. де Бальзака был написан под влиянием В. Скотта. История, по мысли Бальзака, является «позитивной наукой», изучающей все человечество. Исторический процесс не зависит от желаний конкретной личности, и человечество движется по заранее намеченному пути. Объясняя прошлое, историк может таким образом угадывать будущее. Понимая историю как закономерное развитие, мы можем угадать будущее.

Основное положение французской романтической историографии – единство человеческой истории. Несмотря на изменчивость эпох, человечество пребывает в вечной борьбе. Именно поэтому в романах В. Гюго (1802– 1885) герои живут в двух планах: как современники ушедших эпох и как представители вечного человечества. Так, действие романа «Собор Парижской Богоматери» (1831) построено не на политической интриге и не на достоверности подлинного исторического факта. Гюго ставит перед собой скорее дидактическую, нежели историческую цель: воспроизвести в полной «живописной очевидности» борьбу новых форм и идей со старыми, показать этапы эволюции человечества.

Исторический роман середины XIX в. сохраняет связь с жанровой традицией, заложенной в начале века, что проявляется в поэтике произведений этого периода, но постепенно он начинает беллетризироваться, принимать массовый, развлекательный характер. Например, Э. Сю изначально опирался при написании своих исторических романов «Латреомон» (*Latréaumont*, 1837) и «Маркиз де Леторьер» (*Le Marquis de Letorriere*, 1839) на традицию, заложенную В.Скоттом, и стремился к максимальной объективности повествования. Позднее в его романах-фельетонах «Парижские тайны» (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843) и «Тайны народа» (*Mysteres du Peuple*, 1849– 1857)

заметно усиливаются элементы романтической интриги, приключений, фантастики и драматизма, характерные именно для романов социально-авантюрных.

Подобные жанровые модификации, которые следует понимать скорее как разветвление устоявшейся жанровой формы, а не ее «отмирание», определены отчасти и историческим контекстом: исторические романы теперь публикуются в периодических изданиях как «романы-фельетоны» и приносят большую популярность писателям за счет большего охвата потенциальной аудитории. Отвергая обвинения в «приспособлении истории к нравам широкой публики», А. Дюма писал: «При создании исторического романа наша основная цель заключается не только в том, чтобы развлечь образованного читателя, но и чтобы просветить другого читателя, менее образованного, и именно для него мы и пишем» (цит. по [Gengembre 2010: <http>]).

Постепенно исторический роман соединяется с приключенческим романом «плаща и шпаги». В предисловии к «Графине Солсбери» (1836) А. Дюма дает исчерпывающее определение своей концепции исторического романа: «...изучив исторические хроники, историю и исторический роман и убедившись, что исторические хроники могут быть лишь источником, из которого можно черпать вдохновение, я надеюсь найти свое место между людьми, напрочь лишенными воображения, и теми, кто наделен им с избытком. Мы убеждены, что исторические факты могут быть интересны только в том случае, если некая жизненная цепь связывает их между собой, а труп истории кажется нам настолько отвратительным потому, что те, кто его бальзамировал, удалили плоть, лишаящую его правдоподобия, мышцы, необходимые для движения и внутренние органы, нужные для жизни» (цит. по [Peugache-Leborgne 2000: 84]).

Таким образом, не теряя связи с романтической традицией в изображении исторического контекста, с одной стороны, и стремясь завоевать наиболее широкую аудиторию, с другой стороны, А. Дюма создает новый тип

исторического романа – беллетризованный (популярный) романтический исторический роман. Как справедливо замечает Б. Крулик, «романы Дюма находятся между двух полюсов, точнее, черпают одновременно из двух источников: канонического и популярного» [Krucic 2007: 33].

Именно такая «псевдоисторическая», по определению А.Г. Баканова, литература, где «историческая категория упрощена или искажена» [Баканов 1989: 39], и стала первичной реальностью для «исторического фэнтези». Однако для самих авторов историко-приключенческих романов основой служила именно история, и в этих произведениях всегда так или иначе отражены логика исторического развития и особенности изображенной эпохи.

Тесную связь исторического романа и фэнтези обнаруживает тот факт, что одно из первых издательств, полностью посвященных выпуску фэнтези, называлось «Бражелон» (*Bragelonne*), по имени вымышленного персонажа романов А. Дюма, что указывает на еще одну особенность французского фэнтези, осуществляющего синтез исторического приключенческого романа и сказочной англосаксонской модели.

Во Франции устойчивый интерес к фэнтези возник лишь в 1980-е гг. как следствие появления на прилавках англосаксонских образцов этого направления: в 1973 г. на французский язык была переведена трилогия Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец», а в 1980 г. выпущена французская версия настольной ролевой игры «Подземелья драконов». Национальных эквивалентов этих популярных моделей во Франции не существовало, и поэтому французские авторы восприняли именно англосаксонскую традицию репрезентации этого направления.

Существенным различием между французской и англосаксонской традицией фэнтези являются национальные особенности восприятия писательского мастерства. По мнению А. Бессон, писательство в Англии и США является скорее успешным коммерческим проектом, учитывающим конъюнктуру рынка, в то время как во Франции исторически сложилось, что

«писатель является художником, который через свои произведения стремится дать оригинальную авторскую трактовку происходящего в мире» [Besson 2007: 56]. Именно с этой национальной особенностью связана большая, нежели в англосаксонском мире, соотнесенность французского фэнтези с реальными историческими и общественно-политическими событиями. Определенные константы могут быть отмечены во всех французских фантастических произведениях последней четверти XX века: герои французского фэнтези сражаются в мире, существование которого находится под угрозой вследствие экологических проблем, авторитарной политики или пренебрежения человеческой жизнью. В сущности, французские фантасты, используя средневековые или вымышленные декорации «несуществующих миров», стремятся разрабатывать современные темы, близкие читателю.

В настоящее время наблюдается заметный скачок в развитии и популяризации фэнтези во Франции, однако в последней четверти XX в. ситуация была несколько иной. В отличие от комиксов, в чисто литературных жанрах наблюдалось сравнительно мало произведений, представлявших научно-фантастическую или сказочно-эпическую ветви фантастики. И этому факту существует несколько объяснений, начиная с отсутствия журналов, специализирующихся на публикации фантастики, колоссального количества англоязычного фэнтези, наводнившего французский рынок, и заканчивая «безусловной девальвацией фантастики во французских литературных кругах» [Монтаклер 1997: 128].

Еще одной существенной национальной особенностью французского фэнтези является его более тесная генетическая связь с кельтским фольклором и куртуазными рыцарскими романами. Это единственное направление фантастической литературы, которое не прекращало развиваться во Франции. В англоязычной «Энциклопедии фэнтези» (1997) приводятся девять франкоязычных произведений, которые можно отнести к жанру фэнтези, пять из которых основаны на материале Артуровского цикла: К. де Ланглэ «Роман о

Короле Артуре» (Xavier de Langlais *Le Roman du Roi Arthur*, 1965), Р. Баржавель «Чародей» (René Barjavel *L'Enchanteur*, 1984), Э. де ла Виль-Марке, Ж. Буланже, Ж. Серва «Арктурианские хроники» (Hersart de la Ville-Marqué, Jacques Boulenger, Gilles Servat *Les Chroniques d'Arcturus*, 1986), Ф. Тристам «Ланселот» (Florence Trystam *Lancelot*, 1987) [Clute; Grand 1997: <http>].

Таким образом, исторический роман и фэнтези связаны не только общими истоками, которые следует усматривать в архаическом мифе, фольклорной волшебной сказке, европейском рыцарском романе, но и, по сути, общими функциями, заключающимися в том, чтобы выявить параллели между «настоящим» и «прошлым», проиллюстрировать вечную борьбу хаоса с порядком, добра со злом. В рамках настоящего исследования мы подробно рассмотрим особенности фантастического и его формы в романе Р. Баржавеля «Чародей», признанном авторами «Артуровского справочника» «одной из лучших современных адаптаций мифа о короле Артуре во французской литературе» [Norris , Geoffrey 1997: 148]. Этот роман нам интересен, прежде всего, тем, что, в отличие от большинства произведений артурианского фэнтези конца XX в., где обнаруживается четкое смещение к современной концепции чудесного, роман «Чародей» действительно коррелирует со средневековой символикой чудесного.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Категория фантастического с самого начала привлекала к себе выдающиеся умы, и в хронологии человеческой мысли трудно назвать именованных людей, которые не пытались бы дать ей определения или определить ее свойства. Разработкой понятия фантастического, каждый в свое время, занимались Платон, Аристотель, Дунс Скотт и Беллори. Однако более или менее современное и всестороннее определение фантастического и его места в литературе и социальной философии появилось только в эпоху романтизма, первоначально в Германии, где в разработку технологического аппарата этого понятия включились такие деятели как Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Ж.П. Рихтер. Во Франции первым теоретиком фантастического в качестве эстетической категории и особого художественного метода считается французский писатель Ш. Нодье. Фактически в XIX в. были заложены все основные теоретические основы литературоведческих подходов к изучению фантастического в литературе.

С середины XIX века и по настоящее время понятие фантастического изменялось, пройдя, соответственно, несколько этапов интеграции в современный научный дискурс. Впрочем, до сих пор не завершена дискуссия о месте фантастического в социально-культурной и мировоззренческой сфере человека: фантастическое рассматривалось и как инструмент для «выявления поэтической правды» (Достоевский), и как «колебание в реальности происходящего» (Тодоров), и как способ создания «квазиформ бытия» (Лахманн), и как метод введения в повествование некоего элемента, невозможного в реальности (Олди), и как «способ думать» (Гопман). Также спорными продолжают оставаться границы фантастического и различных жанров внутри него.

Наибольшую важность для настоящего диссертационного исследования представляют работы Ц. Тодорова, Р. Кайуа и В.Л. Гопмана, в которых предлагается подход к изучению фантастического в контексте современных

культурных и лингвистических процессов.

Определение феномена фантастического и придание ему четких границ отдельного литературного жанра – трудный и спорный процесс. Об этом свидетельствуют многочисленные работы, посвященные систематизации и жанровым характеристикам фантастического: О.М. Фрейденберг, Ю.И. Кагарлицкого, Т.А. Чернышевой, Е.М. Неелова, Я.В. Корольковой, М.И. Мещериновой, в которых главная роль отводится и сказке, и эпосу, и мифу.

В настоящем исследовании истоки фантастической образности считаются синкретическим единством мифа, сказки, авантюрного романа и исторической реальности. Характерологической особенностью репрезентации фантастического в художественном тексте становится взаимопроникновение художественной и исторической реальности в одном произведении. Фабулы классического исторического романа в единстве всех вариантов и позднейших модификаций жанра, наряду с прочими источниками, были положены в основу творческого замысла авторов ранних произведений жанра фэнтези, что приводило к воспроизведению в их художественном творчестве ряда базовых моделей и характеристик жанра исторического романа. Особенно следует отметить влияние на развитие позднейшего жанра фэнтези беллетризованных форм французского исторического романа, а также историософских концепций, подразумевавших дидактический (в противовес дескриптивному) подход к описанию исторических процессов, событий и личностей.

Другой важнейшей характерологической особенностью понятия фантастического является так называемая «дихотомия реального и сверхреального», а также соотношение «фантастического» и «чудесного», поскольку эта проблематика всегда находилась в центре дискуссий о фантастическом. Соотношение «реального» и «сверхреального» важно для настоящего исследования в связи с возникновением и развитием западноевропейского сюрреализма. Основные представители этого движения

позиционировали фантастическую образность сюрреализма не как синоним «несуществующего», а как «сверхреальность». Наследуя романтической концепции фантастического и отчасти ретранслируя ее на новом витке, сюрреалисты использовали мотивы и темы фантастических произведений XIX века (сон, безумие, пограничные состояния психики), «ментальное фантастическое» (Коллани). У сюрреалистов эти темы и приемы приобретают чисто интеллектуальный, «необразный тип», уравнивая между собой «надреальность» и «ирреальность». Наиболее четко основные концепции сюрреализма отражены в работах А. Бретона, Ж.П. Клебера, Т. Коллани, которые подчеркивали историческую преемственность сюрреализма и его связь с фантастикой. Таким образом, сюрреализм стал не только попыткой пересмотра представлений о смысле и природе творчества, но и новым этапом развития фантастического как специфического метода отражения реальной жизни, чаще всего проявляющегося как художественный прием, основанного на сомнении разума в реальности происходящего.

В 20-е гг. XXв. в искусствоведческой литературе появился термин «магический реализм» (Ф. Роо), который изначально в немецкой живописи использовали для обозначения экспрессионистских течений, синтезирующих в себе футуризм, кубизм и сюрреализм. Под определением «магический» понимался особый взгляд на реальность, при котором обычные предметы приобретают фантастический облик. В середине XXв. термин «магический реализм» стал обозначать особое течение в латиноамериканской литературе, где магические элементы повествования вплетались в изображение реалистичной картины мира. Однако необходимо, как нам представляется, дифференцировать европейский магический реализм, который также продолжал развиваться, в частности, в немецкой литературе (Г. Казак, Ф.Г. Юнгер, Э. Кройдер, Х. Ланге) и его латиноамериканский вариант.

В европейской и в латиноамериканской литературе течение «магический реализм» характеризуется пространственными искажениями, особым

«вневременным» (Гугнин) характером повествования, смешением фантастического со смеховым и идеальным. Однако в европейском варианте этого течения пространственные искажения не имеют прямой связи с иррациональным началом, а чаще всего проявляются через мотив сна, смещение границ реального и ирреального, особую роль пейзажных описаний.

Для латиноамериканской литературы, напротив, характерно «овеществление» (Кофман), зримое бытование мифа, при котором мифологическая картина мира встраивается в реалистический нарратив. Кроме того, основополагающей особенностью латиноамериканского «магического реализма» следует считать стремление латиноамериканских писателей к синтезу культур и преодолению исторической дисгармоничности. Дорациональное мышление носителей самобытной культурной идентичности противопоставляется мышлению современного человека. Что касается западноевропейской литературы, то основной целью «магического реализма» в Европе является «ремифологизация» (Фустек) воображения, в рамках которой привычная реальность, сохраняя реалистическую выписанность деталей, утрачивает характеристики основополагающего ориентира, определяющего психологическую мотивацию поступков и чувств персонажей.

ГЛАВА 2 «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» РОМАНОВ ЖЮЛЬЕНА ГРАКА

2.1. Критические подходы к изучению творчества Ж. Грака

Державшийся вдали от литературных групп и школ самобытный французский писатель Жюльен Грак до недавнего времени был практически неизвестен в России. Его имя едва упоминалось в академических изданиях, не говоря уже о массовой печати. Возможно, причиной такого отношения стало то, что долгое время академическое литературоведение, стремясь раскрыть закономерности историко-литературного процесса, уделяло внимание преимущественно становлению, развитию и взаимодействию четко определяемых литературных школ и направлений, а Ж. Грак не провозглашал себя адептом ни одной из господствующих литературных школ. Его творчество воспринималось как некий «анахронизм», «романтический островок», существующий сам по себе. В наши дни ни французские, ни российские литературоведы не выдвигают единой концепции в попытках классифицировать его творчество. Кому-то оно видится абсолютно «сюрреалистическим». Другие считают писателя «новым романистом» и помещают эту литературную фигуру рядом с такими авторами, как Борис Виан и Пьер Клоссовски.

В начале XXI в. интерес к творчеству Ж. Грака, провозглашенного «последним из великих классиков» французской литературы, «самым таинственным и известным из прославленных французских писателей» (*l'un des auteurs les plus secrets et les plus célèbres de la littérature française*) [Rabourdin2007:http], значительно возрос. И хотя во Франции произведения Ж. Грака

по-прежнему не издаются массовыми тиражами и не включают школьную программу, творчество писателя уже при жизни признано литературной классикой. В частности, первый роман Ж. Грака «Замок Арголь» был оценен известным французским поэтом-сюрреалистом Андре Пьейром де Мандьяргом как один из самых чистых шедевров фантастической литературы на французском языке. Издание произведений писателя в серии «Библиотека

Плеяды», перевод его книг на другие языки, в том числе и на русский, присутствие имени Ж. Грака в антологиях и научных изданиях, посвященных литературе Франции XX века, говорит о его широком признании. Опера Л. Шайи, написанная по мотивам романа «Побережье Сирта» (*Luciano Chailly, La Riva delle Sirti, 1959*), экранизация романа «Сумрачный красавец» (*Jean-Christophe Averty, Un Beau ténébreux, 1971*) и фильмы по сюжетам книг «Балкон в лесу» (*Michel Mitrani, Un balcon en forêt, 1979*) и «Полуостров» (*Georges Luneau, La Presqu'île, 1986*) указывают на то, что имя писателя вошло в историю литературы и заняло там особое место.

В зарубежной критике и литературоведении существуют четыре основных подхода к изучению творчества Ж. Грака: *биографический*, анализирующий отдельные аспекты личности писателя, *компаративистский*, исследующий литературные связи начиная с истоков его творчества, *метод рецептивной эстетики*, изучающий рецепцию писателем различных предшествующих литературных традиций и, наконец, *системный подход*, выявляющий специфику и общие принципы конструирования художественного пространства.

Исходя из того, что Ж. Грак официально не примкнул ни к одному из литературных направлений XX в., его творчество, сложившееся на своеобразном «скрещении» нескольких литературных влияний, было принято рассматривать в русле нескольких литературных школ. Со времени выхода в свет в 1938 г. его первого романа «Замок Арголь», восторженно воспринятого основоположником сюрреализма Андре Бретоном, за Граком закрепилась репутация сюрреалиста. Его имя фигурирует во всех изданиях, посвященных сюрреализму. Пьер де Буадефр в своей книге «Живая история современной литературы» называет имя Грака среди имен тех писателей, которые вслед за сюрреалистами пытались «создать новую мифологию, имевшую своей целью поэтическое преобразование действительности» (*créer une nouvelle mythologie ayant pour objectif une transformation poétique de la réalité*) [Boisdeffre 1959: 179– 180]. Авторы «Литературной истории Франции» высказали предположение, что сюрреализм

не умер со смертью Андре Бретона, а распространился за пределы сюрреалистического кружка и, в частности, возродился в произведениях Жюльена Грака, Андре Пьейра де Мандьярга и Пьера Клоссовски [Manuel 1982: 417 – 418]. Позднее, уже в 90-х годах, имя Ж. Грака было включено в энциклопедию «Мэтры сюрреализма» Аленн и Одетт Вирмо, где он назван «временным попутчиком сюрреалистов», который «в своем творчестве оставался приверженцем форм, пронизанных фантастикой изнутри, за что писателя неизменно ценили Бретон и его единомышленники» [Вирмо А., Вирмо О. 1996: 215].

В издании «Литература во Франции после 1945 года» Грак вместе с А.-П. де Мандьяргом, Б. Вианом и П. Клоссовски фигурирует уже как представитель «нового романа», который, не подчиняясь диктату моды, создает по-настоящему новые произведения. Эти писатели «владеют искусством вводить читателя через магию слов в мир иной, мир подчас пугающий и тревожный, искушению которого нельзя противостоять» (*tous les quatre ils possèdent le pouvoir de nous introduire par la magie de smots dans un autre monde, parfois angoissant, chargé d'horreur mais qui possède unir résistible pouvoir de la séduction*) [Bersani, Autrand, Lecarme, Vercier 1970: 556]. По мнению авторов этого издания, творчество Ж. Грака, «отдаленного последователя Кретьена де Труа», черпающего свои сюжеты в немецком романтизме, неотделимо от сюрреализма, а его романы, как длинные поэмы в прозе, являются успешной реализацией теории романа Андре Бретона, изложенной во «Втором манифесте сюрреализма».

Из всего множества работ, в которых были сделаны попытки соотнести творчество Ж. Грака с каким-либо из известных литературных течений и направлений, для настоящего исследования наиболее важна одна статья, автор которой, как нам представляется, точнее других определяет вневременной характер граковских сюжетов и описаний. Речь идет о статье аргентинского критика Ф. Гаттеньо, характеризующего художественный метод Жюльена Грака

как «магический (волшебный) реализм» [Gattegno 1959: 106], в рамках которого осуществляется своеобразный синтез элементов фольклора, мифологии и реальности.

Серьезное изучение творчества Ж. Грака началось во Франции с 70-х гг. XX века. Отметим публикацию с полной библиографией писателя, которую составил П. Хой [Peter C. Hoy 1972], а также обширный сборник статей, посвященных творчеству Грака, в серии «Тетради Герна» (*Cahiers de l'Herne*) под общей редакцией Ж.Л. Летра. Коллективная монография объединила более сорока статей различных писателей и критиков, в том числе Э. Юнгера и постоянного издателя произведений Грака Х. Корти, весьма разнородно оценивающих различные аспекты художественной манеры Ж. Грака. Ж.Л. Летра сравнивает «волшебное колдовство» граковского письма с «черной магией» музыки Р. Вагнера [Leutrat 1972: 65]. В статье А.П. де Мандьярга отмечается особый «диалектический характер» описаний в текстах Грака, являющих «торжественный синтез противоположностей», который с первого взгляда пленяет внимательного читателя и воздействует на него гораздо сильнее, чем «реализм, импрессионизм или экспрессионизм» [Mandiargues 1972: 65]. Среди опубликованных в это время работ, посвященных писателю, стоит также отметить монографию Э.-К. Доббс, выветляющую тематическое единство романов Ж. Грака [Dobbs 1972], и исследование М. Фрэнсис, посвященное теме ожидания в поэтике писателя [Francis 1979]. Важной для нашего диссертационного исследования является также работа С. Гроссман о рецепции Граком сюрреализма и немецкого романтизма [Grossman 1980]. По мнению С. Гроссман, Жюльен Грак, не приемля повышенную политизацию сюрреалистического движения, устремляется к его истокам и являет в своем творчестве литературное воплощение концепции гармонии человека и Вселенной, для которого его глубинная связь с окружающим миром становится обязательным условием желаемой полноты жизни. Романы Грака, по словам исследователя, «воспроизводят на новом витке средневековую авантюру

странствующих рыцарей и сюрреалистические поиски абсолюта, направленные на соединение противоположностей с помощью чудесного» (*les romans de Gracq transposent la tentative surréaliste et reprennent le schéma de l'aventure médiévale pour accéder au domaine merveilleux de la résolution des contraires*) [Grossman 1980: 8].

В конце XX в. во франкоязычной критике публикуется все больше и больше работ, являющих собой лингвистическое и поэтологическое прочтение произведений Ж. Грака в русле семиотических и структуралистских исследований. В монографии Р. Амосси [Amossy 1980] основное внимание уделяется анализу характера и функции некоторых риторических приемов, использованных Граком в его текстах, а также многочисленным аллюзиям как средству интертекстуальности. Изучению средневековых мотивов в творчестве Грака, которые писатель воспринял сквозь призму романтизма, посвящена работа И. Бриделя [Bridel 1981]. На художественную специфику театрализации в прозе писателя обращает внимание Ж.-П. Гу в своем труде «Уроки Арголя» [Goux 1982].

Известный писатель Ж. Каррьер в 1986 г. публикует первое глубокое биографическое исследование, посвященное Граку. В этой книге эссе о жизни и творчестве французского фантаста перемежаются с его интервью различным радиостанциям и журналам. Каррьер называет Грака одним из первых писателей, обнаруживших безжалостное стремление современной литературы разделить человека на составляющие. В своих фантазиях Ж. Грак, по мнению Каррьера, возвращает современников в эпоху детства человечества, в то безвременье, когда «лес, колдовство, ночь, гроза, тишина, животные, неясность пути и таинственные знаки влекут нас к размышлениям о Средневековье» [Carriere 1986: 149]. Среди монографий, посвященных Ж. Граку, следует особо выделить книгу Ж.Л. Летра «Жюльен Грак», где писатель характеризуется как «один из самых таинственных авторов современной французской литературы», чья жизнь и творчество можно определить с помощью таких слов, как

сдержанность и умение хранить тайну (*discrétion*) [Leutrat 1991: 6].

Нельзя не упомянуть также два больших сборника статей, посвященных писателю: материалы коллоквиума университета Анжера (1981) и «Кто идет? Вокруг Грака» (1987). Литературоведы по-разному интерпретируют его творчество, уделяя внимание различным мета- и интертекстуальным аспектам произведений писателя. Они согласны лишь в оценке особой фантастической или даже магической атмосферы его произведений. «Чудесное может быть застигнуто врасплох тем, кто действительно решил задаться этой целью. Сквозь "покров" у Грака четко проявляется высокая значимость мифов и снов, по которым человек никогда не переставал ностальгировать», – пишет А. Арделе [Hardellet 1987: 94]. Об особой «магической» атмосфере произведений Грака рассуждает М. Бланшо: «Мир Жюльена Грака – это мир магических превращений... где предметы уступают место первоэлементам, а общая зыбкость каждую секунду может повлечь за собой смену привычных очертаний вещей. <...> Он с помощью необычно употребленных прилагательных способен превратить их в нечто абсолютно иное» [Blanchot 1987: 36]. Литературоведу Б. Дидье особый мир романов Ж. Грака видится «миром замороженности и очарования», что роднит этого писателя с одним из первых представителей романтизма – Шатобрианом [Didier 1987: 353], а М. Эйгельдингер и вовсе считает Грака чуть ли не единственным из современных романистов, кому удалось установить связь между ритмами мироздания и глубинными движениями души персонажей [Eigeldinger 1987: 239]. Французский литературовед Ж. Пфейффер, как и ранее упоминавшийся А.П. де Мандьярг, относит романы Жюльена Грака к фантастической литературе, правда, особого толка – к «литературе воображения». По мнению Пфейффера, фантастика, в отличие от обычного романа или повести, основанных на «правдоподобию происходящих событий», стремится к «ирреальности грезы». Там царит особая атмосфера, под воздействием которой реальность мутнеет и расплывается. Это двусмысленная атмосфера, где фантастическое обнаруживает себя не в

появлении выдуманных существ, а проявляется в волнении, охватывающем читателя, в предчувствии того, что каждое заурядное происшествие может вдруг обернуться пророчеством чего-то страшного. Такого рода фантастическую литературу Ж. Пфейффер называет «литературой с двойным дном» (*la littérature à double fond*) [Pfeiffer 1987: 89].

Критические работы 90-х гг. о творчестве Ж. Грака используют детальный анализ текста, чтобы с лингвистических позиций рассмотреть основные приемы и методы художественной выразительности граковских образов. В 1992 г. вышла еще одна монография, посвященная Ж. Граку – книга известного французского литературоведа М. Мюра «Жюльен Грак». Называя Грака «сдержанным чародеем», Мюра в своей работе основное внимание уделяет не фактам биографии или оценке личности писателя, а стремится высветить отдельные стороны его стиля, очаровывающего читателя: особый характер описаний, «колеблющихся между предчувствием и воспоминанием», образы, иллюстрирующие «вечный спор человека и мира», романтические традиции в сочетании с размышлениями о современных возможностях жанра. «Свободный от мук безверия» и отвергающий, подобно А. Бретону, диктат рационализма, Ж. Грак, по словам М. Мюра, реабилитирует сюрреалистический концепт экстатической радости, не прибегая при этом к мистификации: «чудесные встречи в его произведениях происходят в естественных декорациях легко узнаваемых пейзажей» (*avec les paysages les plus naturels qu'il vit les rencontres les plus magnétiques*) [Murat 1992: 257].

Детально исследуя влияние на творчество Ж. Грака немецкого романтизма, литературовед М. Монбаллан доказывает, что именно в текстах Новалиса Грак находит воплощение «необычайной эйфорической энергии немецкого романтизма», поэтому очевидна преемственность между двумя писателями, которые «обладанию предпочли бесконечно богатый источник вечного ожидания и поиска» [Monballin 1990: http]. Изучение философских аспектов творчества Ж. Грака, влияние на писателя воззрений Ницше и Гегеля, анализ

особенностей его стиля – такие задачи ставит С. Деттмар-Врана в своей диссертации «Жюльен Грак и рецепция немецкого романтизма» (*Julien Gracq et la réception du romantisme allemand, 2000*), написанной под руководством М. Мюра. Подчеркивая, что творчество Грака не поддается однозначному толкованию, автор диссертации утверждает, что «печатью романтизма» отмечены все произведения писателя. Стиль при этом постоянно эволюционирует: если в начале творческого пути Ж. Грак широко использует «приемы готических романов и основные мотивы французского романтизма», то в зрелых произведениях все эти тенденции полностью вытесняются «эстетикой немецкого романтизма, которую он полностью воспроизводит в наиболее известном своем романе «Побережье Сирта» [Dettmar-Wrana 2000: 362]. Писателю также были посвящены специальные выпуски журналов *Revue 303* (№ 93, 2006), *Encres de Loire* (№ 43, 2008) и *Europe* (№ 1007, 2013).

В конце XX в. интерес к Ж. Граку появился и в России. Из автора, который, «оставаясь в плену буржуазной идеологии, пытается преодолеть пороки сюрреализма при помощи немецких романтиков», Ж. Грак превращается в «последнего из великих мифических авторов современной французской литературы» [Балахонов 1991: 16].

Первой значительной статьей, посвященной творчеству писателя, стало предисловие В.Е. Балахонова «Я заклинаю вас не поддаваться сну», написанное к первому изданию переведенных на русский язык романа Ж. Грака «Побережье Сирта» и повести «Балкон в лесу». В.Е. Балахонов раскрывает актуальность философских и художественных открытий писателя, не принимающего общество потребления. По мнению исследователя, своеобразие и оригинальность Грака состоят в том, что он «создает особый тип художественной поэтической прозы, вызванной к жизни свободным, не знающим ограничений воображением художника» [Балахонов 1991: 17]. Восстановление фантазии в правах – это и есть одна из основных заслуг писателя.

Значительное место отведено Граку в диссертации Т.О. Ветрогонской «Философские и художественные функции пейзажа во французской литературе XX века». При всей его таинственности импровизированный мир Ж. Грака обладает вполне определенной отличительной чертой – реалистической выразительностью деталей. Поэтому педантично выписанные подробности пейзажа и сам пейзажный образ в целом неоднозначны: «Это и внимательное воссоздание видимого, и узоры фантазии... наша жизнь оказывается как бы неопознанной до конца в ее внутренних связях и законах» [Ветрогонская 1997: 10]. Впрочем, многообразие живописных, реалистичных деталей – всего лишь рамка неопознанного.

Первой академической научной работой, посвященной Жюльену Граку, стала диссертация Л.А.Бондаренко «Творчество Грака послевоенного периода». Автор задалась целью выявить на примере его творчества «один из путей развития французского послевоенного романа» [Бондаренко 1999: 4]. Подчеркивая во введении, что «...попытки классифицировать творчество Жюльена Грака, подогнав его под какую-либо из господствующих школ, часто терпят фиаско», Бондаренко основывается на граковской концепции «культурного фонда», согласно которой «каждая книга вырастает из других книг» [Бондаренко 1999: 6].

Стоит также упомянуть предисловие Е.Е. Дмитриевой к русскому изданию первого романа писателя «Замок Арголь», в котором она подчеркивает вневременной, «эзотерический» характер повествования Грака. По мнению литературоведа, единственное важное значение этой «наиболее абстрактной, загадочной, двойственной и вместе с тем самой личностной книги Грака» заключается в особом поэтическом слове, призванном создать «особый "романический эфир", окутывающий людей и вещи и передающий во всю стороны свои вибрации» [Дмитриева 2005: 8]. Жюльен Грак интерпретирует в своем романе средневековые легенды, в частности миф о Граале, и придает своего рода рационалистическую трактовку романическому действию.

Большое внимание уделяется Ж. Граку в монографии Т.В. Балашовой «Монологическое повествование: от Марселя Пруста к "новому роману"», где она говорит о «сновидческих» аллегориях поэтики писателя, открывших читателям его книг «зыбкий мир сновидений» и научивших зримо «воспринимать границу между явью и сном, пригрезившимся и свершившимся». Т.В. Балашова считает, что Грак представляет новое направление художественного видения реальности, в котором «визионерская атмосфера монологов и описаний постоянно побуждает углубляться в подтекст» [Балашова 2016: 239]. По мнению исследователя, никто из современников Грака не воплощал с таким увлечением завет сюрреализма довериться «правде сновидений» и сквозь эту призму попытаться понять противоречия человеческого поведения и самой истории человечества.

Резюмируя отображение художественной образности и литературных приемов репрезентации фантастического, характерных для Ж. Грака, в трудах исследователей, мы можем отметить, что практически все литературоведы признают явную самобытность используемого французским писателем-фантастом литературного метода и неотъемлемость присущих ему способов интеграции элементов фантастического в ткань повествования. Тем не менее, остается открытым вопрос определения метода и стиля Грака относительно всего многообразия художественных исканий и направлений, характерных для европейской литературы XX в. При всем очевидном сходстве ряда художественных приемов и идеологических концепций, отраженных в творчестве Ж. Грака, с характеристиками современных ему работ сюрреалистов, необходимо провести четкое разграничение между ними. В творчестве Грака вряд ли представляется возможным отыскать следы определяющей для сюрреализма спонтанности воссоздаваемых фантастических образов. В нашем исследовании представляется целесообразным сопоставление творческой манеры Ж. Грака с европейским магическим реализмом 40–50-х гг., в контексте которого логично в первую очередь рассмотрение иррационального и

трансгрессивного характера репрезентации фантастического в романах писателя.

2.2. Роль музыки и средневековых сюжетов в произведениях Ж.Грака

Среди многих писателей XX века, отличающихся «мифическим мировидением», безусловно, выделяется Ж.Грак. Он обращался к средневековым европейским мифам (Бретонский, или Артуровский цикл). Характерное для этих мифов соотношение вымысла и реальности, по мнению И.А. Щириной, «предмет изысканий с античных времен», проецируется как на реальную, так и на художественную коммуникацию [Щирина 2010: 74]. Кроме того, по мнению ряда исследователей (П. Зюмтор, Ю.П. Уваров, М.К. Попова), в век глобальных исторических катаклизмов, пошатнувших традиционную систему ценностей, люди пытаются «вернуться назад», в «незагрязненную эпоху», чтобы найти опору в вечных образах. Согласимся с мнением Ю.П. Уварова, что «по контрасту с современностью, Средневековье воспринимается как эпоха устойчивых ценностей... когда существовали высокие принципы чести и духовные устремления» [Уваров 1985: 83].

Во Франции интерес к Артуровскому циклу в современном художественном творчестве был значительно слабее, чем в англоязычных странах, однако некоторые авторы все же оставили свои оригинальные интерпретации сюжета. В начале XX в. легенда о рыцарях Круглого стола оказалась в центре внимания таких известных писателей, как Гийом Аполлинер (1880–1918), Жан Кокто (1889– 1963) и Борис Виан (1868– 1955). Для них главное в средневековой легенде – это возможность приспособить ее для выражения эстетических и философских изысканий. Персонажи выбираются ими произвольно, чаще всего вне прямой связи с общей сюжетной канвой цикла. Например, в своей поэтической притче «Гниющий чародей» (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909) Г. Аполлинер выявляет демонические аспекты

образа чародея Мерлина и выводит его чуть ли не Антихристом: «До самой смерти моя душа пребудет в тоске, и причиной тому – мое Погребальное Рождество, эта драматическая ночь, в которой предается проклятию вымышленный образ, и оказавшийся на моем месте, разумный и обреченный» [Аполлинер 2000: 176]. И поэт высоко ценит свою «философскую драму», отмечая, что она одновременно вписывается в глубину «глубину кельтских традиций» [Apollinaire 2012: 16] и является прообразом будущей новой эстетики.

В середине XX в. артуровская легенда неоднократно воплощается на театральных подмостках. Французский исследователь М.-Д. Бобэн объясняет интерес современных драматургов к Средневековью желанием вынести на современную сцену «сильные произведения», за которыми стоит некое историческое прошлое и которые поэтому можно расценивать как «вечные ценности» [Bobin 1987: 112]. К примеру, Ж. Кокто использует легенды Бретонского цикла в своей пьесе «Рыцари Круглого стола» (1937). Как и в других его произведениях, в пьесе параллельно существует несколько слоев смысла, возможного для различных интерпретаций: вечная борьба истины с ложью; противостояние зла и добра; борьба человеческой воли с властью наркотических веществ. В предисловии к пьесе Кокто пишет: «Замок Артура пережил детоксикацию, избавлен от козней – или, точнее, автор показывает нам его в самый момент наркотической ломки. Истина открывается. Ее трудно пережить» [Кокто 2002: 120]. В этой пьесе Мерлин воплощает одурманивание человеческого мозга наркотиком, а Галахад – его детоксикацию.

Ж. Грак никогда не скрывал своего увлечения Средневековьем и в многочисленных эссе и интервью не раз подчеркивал, что тема магического странствия, поиска является его глубоко личной темой: по крайней мере, два произведения писателя – роман «Замок Арголь» и пьеса «Король-рыбак» – являются своеобразной трансформацией средневековой легенды о Граале: «Замечу, что те великие легенды, которые лично меня затронули, всегда

повествуют о некоем магическом или томительном странствии, от исхода которого зависит вся жизнь: поиски Грааля, безусловно, являются таковыми в первую очередь» (*Les grandes légendes qui me parlent directement sont toujours celles qui placent au centre un voyage magique ou angoissant de l'issue duquel tout va dépendre: celle du Graal bien entendu, en tout premier lieu*) [Gracq 1961: 249]. Рассуждая о том, что именно его привлекло в сюрреализме и Артуровском цикле легенд, он уравнивает те «будоражающие ощущения», которые возникали у слушателей средневековых поэм, с теми, которые возникают у современного человека, воспринимающего сюрреализм. Их источник един – это чувство попадания в некий «поток», ощущение себя во власти сверхъестественного, опьяняющее, переполняющее душу ощущение «невиданной возможности» [Gracq 1995: 454]. При этом, по его мнению, средневековые легенды гораздо более созвучны мышлению современного человека, в отличие от древнегреческих мифов, «безжалостных протоколов и крушений», в основе которых лежит «показательное и незаслуженное» наказание. «Совсем иным представляется мне сокровище, которым долгое время пренебрегали, – мифы Средневековья. Это не трагические мифы, а открытые истории, повествующие не о непременных наказаниях, а о вечных искушениях. Здесь легенда о Тристане предстает перед нами как искушение абсолютной любовью, а «Персеваль» являет собой искушение обладания божественным» (*Les mythes du Moyen Age ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires "ouvertes" – ils parlent non pas de punitions gratuites, mais de tentations permanentes et récompensées (Tristan: la tentation de l'amour absolu – Perceval : la tentation de la possession divine)*) [Gracq 1948: 10].

Ж. Грак начал интересоваться легендой о Граале после того, как в пятнадцатилетнем возрасте впервые услышал оперу Р. Вагнера «Парцифаль». Только после этого он читает роман «Парцифаль» (ок. 1204) Вольфрама фон Эшенбаха, положенный в основу либретто оперы Р. Вагнера, а также романы о Граале Кретьена де Труа (*Персеваль, или повесть о Граале* (1181–1191) и Робера

де Борона (*История Святого Грааля*, нач. XII в.). При этом недостаточно будет просто сказать, что писатель любил музыку Вагнера: он восхищался всем его творчеством в целом, которое, как известно, не является одной только лишь только музыкой, а представляет собой некий синтез театра, драмы, музыки и литературы.

«Вагнерианский нимб» отчетливо различим в монологической прозе французского писателя Жюльена Грака, которая многими исследователями также характеризуется как «произведения-пейзажи», «произведения-атмосферы». Если Грак, говоря о Вагнере, утверждает, что ему «достаточно трех тактов его музыки», чтобы среди трудом переносимых звуков различить шум моря из самой дальней дали, то У. Маклендон отмечает общую атмосферу «ирреальности», пронизывающую все творчество писателя, которую он отчасти соотносит с «вагнеризмом» Грака: «Нельзя отделаться от ощущения, что события в его романах протекают в некоем непроницаемом для посторонних взглядов мире, будто бы на другой планете, несмотря на то, что действие разворачивается в современном реальном мире» (*Il se degage régulièrement de ses romans l'impression que tout se passe dans un monde étanche, sur une autre planète, malgré le fait que l'action de ses histoires se déroule sans exception dans des cadres modernes*)[McLendon, 1968, 539].

Сам Ж. Грак неоднократно упоминает имя Рихарда Вагнера в своих статьях, прямо называя его своим учителем и наставником. Например, в эссе «Заглавные буквы» он перечисляет имена творцов, определивших его дорогу в искусстве: «В 12 лет у меня был По, в 14 – Стендаль, в 15 – Вагнер, в 18 – Бретон. Они мой оплот и источник вдохновения» (*Il y a eu pour moi Poe, quand j'avais douze ans – Stendhal, quand j'en avais quinze – Wagner, quand j'en avais dix-huit – Breton, quand j'en avais vingt-deux. Mes seuls véritables intercesseurs et éveilleurs*)[Gracq, 1988, 42–43]. В предисловии к пьесе «Король-рыбак» (1948) Ж. Грак называет Вагнера «непревзойденным гением», который одним махом завладел сокровищем средневековых мифов и выжал из него все, что только

сумел. При этом Ж. Грак не раз подчеркивает, что опера не ограничивается для него лишь музыкой, а является «единым священнодействием», соединяющим в себе либретто, музыку, декорации, текст. В интервью Ж. Каррьеру Грак признается, что его пристрастие к Вагнеру связано, помимо всего, с усилиями композитора по созданию и овладению неким единым искусством, «соединяющим драму, музыку и поэзию» [Carrère, 1986, 56].

Р. Вагнер, по мнению, Ж. Грака, был гением-наставником, сократившим до предела свободное восприятие своей музыки. Основная цель его литургического искусства, «перегруженного указаниями, тайными знаками, предостережениями» [Gracq, 1988, 203], состояла в том, чтобы сформировать послушную аудиторию, пробудить, наставить, обучить. «Вагнер разъедает, расщепляет, поглощает, «вагнеризирует» несравненно больше вещей, чем любой из музыкантов» (*Wagner, corrode, digère, assimile, «wagnériser» beaucoup de choses, plus qu'aucun autre musicien*) [Gracq, 1988, 200].

Музыка Вагнера, которую Ницше сравнивал с «открытой раной», порой воздействуя необычайно сильно, во многом способствовала созданию особой атмосферы романов Ж. Грака: ключевые образы проникнуты вагнерианскими мотивами, отмечены печатью надрыва, страдания и тоски. Не случайно Грак сравнивал музыку Вагнера с женщиной-вамп, завораживающей нарочитостью внешних черт, как бы кричащей о своей тайне, чья красота удушливая во всех ее проявлениях и настолько же грубо подчеркнутая, неборима и губительна. «Музыка Вагнера – это инстинктивно-судорожное движение, лихорадочная монотонная реприза, невыносимая, практически лишенная души» (*La musique de Wagner est une technique instinctive du spasme, la reprise monotone, fiévreuse, intolérable, juste au défaut de l'âme, d'une passe acharnée*) [Gracq, 1988, 204].

Движение воздуха и воды Вагнерасозвучной близко Граку. Литературные, музыкальные, искусствоведческие мотивы у писателя связаны со множеством известных имен, что, на первый взгляд, может показаться сумбурным: Рембрандт (свет и тьма); Клод Лоррэн (архитектура далекого прошлого на

пленере); Пиранези (историческое и фантазийное свидетельство исчезнувших цивилизаций в гравюре); Дюрер (ясность образа, соблюдение пропорций); Гоген (дикая природа, «откуда мы пришли»). Психологическая аура романов Грака связана с природными явлениями на фоне «отзвучавших культур»: мистическим шевелением песка у моря, дрожанием листьев, предвещающим опасность, неожиданно меняющейся окраской воды в заливе. Встреча времени, места и пространства – вот, пожалуй, основной костяк его сюжетов.

Грака привлекает в Вагнере не только его музыка, но и театральность, граничащая с *карнавализацией*, особой поэтикой, в которой фантастическое смешивается со смеховым и идеальным. Хотя он и упрекает немецкого композитора в том, что тот соединил священнодействие искусства с удушливой атмосферой поздней Римской империи – сам Грак оказался весьма восприимчивым к торжественно-величественной архитектонике музыкальных драм Вагнера. Зачастую взаимоотношения между персонажами его романов описаны как в театральной пьесе, в то время как природа, их окружающая, становится заклтым местом действия, декорацией этой пьесы: «Словно залитые слабым светом ramпы, круглые шапки деревьев всплывали отовсюду из бездны... как будто народ ждет трех ударов, что раздадутся на башнях замка» [Грак, 2005, 30].

Нередко Ж. Грак пытается воспроизвести музыку на страницах своих романов что называется «вербально», замещая «музыкальное» «словесным» и прибегая при этом к особым средствам изображения. «Соперничая» с музыкой, французский писатель стремится, подобно романтикам, к созданию особой «мелодии слова, как «цепочке» «всех возможных внесинтаксических соотношений звуков и смыслов» [Махов, 2007, 9]. Нагляднее всего это чувствуется в романе «Замок Арголь» (1938), где Грак описывает игру Герминьена: «...звуки кристальной чистоты, словно четки, перебираемые в удивительном и колеблющемся *decrescendo*,плыли, как звучащий пар» [Грак, 2005: 36].

Грак заимствует у Вагнера и систему лейтмотивов, которую характеризует «какстрогий взгляд мэтра, призывающий нерадивого слушателя к порядку» [Gracq, 1988, 203]. Сам Р. Вагнер, который не использовал термин «лейтмотив» в своих работах, называет их «*мелодическими моментами*», скрепляющими музыкальную форму оперы и тем самым посвящающими слушателя «в сокровеннейшиетайны поэтического намерения» [Вагнер, 1978, 479]. Ж. Грак пытается претворить в художественном пространстве своих романов вагнерианские мотивы *волшебного меча, СвятогоГрааля, разверзнутой раны, неотвратимой судьбы, бушующей стихии*. Все они – ключевые элементы раскрытия писательского замысла, лейтмотивы, вызывающие определенные устойчивые ассоциации и обретающие идейные, символические и психологические глубины.

Однако вступая в область интермедиальной референции, Ж. Грак полностью трансформирует систему вагнерианских образов, придавая им свою, диаметрально противоположную трактовку. Одним из примеров подобной трансфигурации является первый роман писателя «Замок Арголь», названный им самим в «Обращении к читателю», «демонической версией» оперы Вагнера «Парцифаль». Однако было бы ошибкой искать сходство между ними на поверхности: дух обоих произведений – религиозно-гуманистического «Парцифалья» и мрачно-готического «Замка Арголь» – совершенно различен.

В романе фигурируют и призрачные замки, и заброшенные кладбища, и двойники, исчезающие и воскресающие вновь, и ужасная рана, через которую кровотоцит «само человеческое существование, лес, небо, копье, разум и плоть» (*l'existence humaine elle-même saigne, forêt, ciel, lance, esprit et chair*) [Delétang-Tardif 1939: 14]. Сам автор в предисловии к своему роману говорит о нарочитом введении в произведение целой «машинерии» художественных средств для воссоздания загадочного колорита, столь свойственного «готическим» романам. Жанровый код готического романа, по мнению ряда исследователей, играет основную роль в тексте Грака [Goux 1982: 54], однако, если рассматривать

роман в русле «сюрреализма» и «магического реализма», то обращение писателя к теме Грааля является лишь попыткой найти общий знаменатель всех интересующих его тем, понятный каждому читателю. Такие элементы повествования, как символы, образы, мотивы магического и мистического мировосприятия, объясняются способностью автора и героя увидеть действительность под определенным углом, где аспекты реалистического и мифологического сознания вступают в диалог, проявляя картину целостного и архетипически неоднозначного мира.

Здесь имеет место метатекстуальность, понимаемая в данном случае как контаминация нескольких текстов в виде комментария и критики предшествующего текста. Она ощущается мгновенно, начиная с предисловия. Однако полностью воспринята она может быть лишь сквозь призму легенды о Граале и ее писательской трансформации. Грак композиционно и интонационно выстраивает свое произведение таким образом, что в нем не чувствуется исходный смысл мифа: его элементы перегруппированы. Грак *сначала вводит вагнерианские мотивы в повествовательную ткань произведения, а затем искажает их, придавая им противоположный смысл*, исходя из соображения, высказанного им в «Обращении к читателю»: «Парсифаль» означает нечто совершенно иное, во всяком случае, не постыдное соборование трупа, к тому же еще слишком явно строптивного» [Грак, 2005, 10].

В предисловии к роману Грак недвусмысленно заявляет о своем намерении оживить дух языческих истоков легенды, очистить ее от всех христианских коннотаций и потому пытается сблизить мифическое с поисками абсолюта в сюрреальном ракурсе. По мнению писателя, «завоевание Грааля представляло собой весьма агрессивное земное, почти ницшеанское устремление к сверхчеловеческому» (*la conquête du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité*) [Gracq 1995: 330] и в значительной мере упрощало трактовку древней мифологемы. В тот момент, когда Грак утверждает, что определенный

угол зрения возводит сюжет о Граале к истории царя Саула¹и неморенских царей²,а другой, вагнеровский, превращает его в апологию сострадания, он как бы намечает границы смыслового поля, в котором будет размещаться его версия легенды.

Духовный наставник Грака Рихард Вагнер,в целом основываясь в своем либретто на романе Вольфрама фон Эшенбаха, также в свою очередь переосмысляет средневековую сагу о Граале, делая акцент на противопоставлении мира христианского благочестия и греховной чувственности. Поэтому если «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха можно назвать произведением гуманистическим, то «Парцифаль» Вагнера скорее религиозно-философская музыкальная драма. Композитор опускает детство Парцифаля и читает его имя как «Чистый и Безрассудный» (святой простец) вместо «Пронизывающего Насквозь», как оно звучит у Эшенбаха. Таким образом, у Вагнера высшей добродетелью объявляется целомудрие. Отворачиваясь от древнего, языческого, Вагнер смягчает отношение к христианству. Он «приземляет» образ прекрасной волшебницы Кундри (олицетворение первородного греха и спасительной силы раскаянья), видя в ней «трагедию чувственности» [Левик, 1978: 397].По сюжету именно Кундри соблазняет короля Амфортаса, который, потеряв целомудрие, становится уязвимым. Тогда Клингсор ранит его копьем и оскопляет себя, чтобы самому не поддаться чувственному. Парцифаль же в опере Вагнера изживает в себе страсти через облагораживание и духовное познание, способное вознести человека в царство духовной любви. Р. Штайнер трактовал это в своих лекциях так: «Парцифаль приносит искупление тем, кто ранее находился в плену у чувственного, и дарует им новый принцип любви» [Штайнер, 2009: 84]. В итоге в музыкальной драме Р.Вагнера еще с большей силой, чем в романе Вольфрама

1 Саул – первыйцарьизраильско-иудейскогогосударства, воплощениеправителя, поставленногоацарствоповолебога, ноставшегоему «неугодным»

2 Неморенский царь – у римлян жрец Дианы, в роще возле озера Неми, близ Ариции. Неморенским царём можно было стать, лишь убив своего предшественника

фон Эшенбаха, звучит идея поисков Грааля как пути духовного становления.

Объявив с самого начала свой роман трансформацией вагнерианского мифа, Ж. Грак, однако, ничем не обнаруживает присутствие вагнерианских мотивов вплоть до шестой главы под названием «Комната». В этой главе главный герой романа Альбер попадает в комнату своего друга Герминьена. Грак в форме эксфразиса описывает гравюру, напоминающую «некоторые трудно прочитываемые самые герметические творения Дюрера». На миниатюре запечатлен тот момент, когда Парцифаль дотрагивается священным копьем до тела короля и излечивает его. Одна деталь привлекает внимание Альбера: кровь из раны Амфортаса и то «сверкающее вещество», которое заключено в Граале, схожи. Именно эта деталь и является ключом для расшифровки до сих пор скрытой авторской позиции, предельно концентрированной формой выражения ее содержательно значимых компонентов.

Воссоздавая собственную, трагическую трактовку мифа о Граале, Грак отбрасывает христианскую символику, *кажущуюся фундаментальной у Вагнера*, и трансформирует на свой лад знаменитый миф. Если у Вагнера рана страдающего короля является знаком проклятия и обещанием исцеления, то у Грака она становится «знаком желания, знаком его дня и ночи» (*signe du désir, de son soleil et de sa nuit*)[Gracq, 1948, 120]. Через эту ужасную рану, образно говоря, кровоточит само человеческое существование, а *Грааль становится не чем иным, как вечным напоминанием и вечным возвращением к той ране, которую центурион нанес распятому Христу.*

Священнодействие поисков Грааля предстает во внутренней легенде произведения в особом свете. Незаживающая рана Амфортаса – символ его «грехопадения» связана у Вагнера с порочным миром чувственных страстей: «Из неё теперь, в священнейшем храме, / у стража крови Господней, у вождя дружины Христовой - / горячая кровь греха бежит / вечным потоком порочной страсти, - / и нет преграды для неё!» [Вагнер: <http>]. В романе Грака «Замок Арголь» стигмат напрямую отождествляется с женщиной, олицетворяющей

собой одновременно и трагедию чувственности (рану Амфортаса), и высшее духовное совершенство (Чаша Грааля). Грак очень дорожит этой идеей: поскольку святая кровь его Грааля идентична крови из раны Амфортаса, то Гейде, «Грааль во плоти», несет в себе самой этот самый стигмат: «Она превращалась в неподвижный кровавый столп...; ей казалось, что вены ее были неспособны удержать в себе хотя бы еще на мгновение ужасающий поток этой крови» [Грак, 2005, 109].

Изнасилование Гейде Герминьеном становится кульминацией «демонического», то есть перевернутого священнодействия. Обнаружив в лесу истекающую кровью девушку, Альбер, воплощающий Парцифалья, не в силах отвести взгляд от «места стигмата Гейде» [Грак 2005: 70], совершает своего рода кровавое причастие, кошунственно искажая христианский миф о спасении: «Закрыв глаза, устами он приник к этому красному фонтану, и капля за каплей по губам его заструилась таинственная и восхитительная кровь» [Грак 2005: 71]. Совершив преступление, Герминьен становится, таким образом, посредником, через которого Альбер, отказываясь от роли искупителя, желающего спасти мир, причащается Святой Крови, заключенной в Гейде, персонифицирующей Святой Грааль. Однако по мысли автора, соединение противоположных полюсов – Любви и Смерти, Человеческого и Божественного возможно лишь на краткий промежуток времени, поскольку, как объясняет Амфортас Парцифалю в пьесе Ж. Грака «Король-рыбак»: «невыносимо для смертного дышать одним воздухом с богом» (*Il est terrible pour un homme que Dieu l'appelle vivant à respirer le même air que lui*) [Gracq 1948: 39]. Все герои погибают в конце романа.

Глава «Комната» заканчивается словами «Искупление – искупителю» [Грак, 2005, 49]. В опере Р. Вагнера эта финальная реплика «спаситель, днесь спасённый!» [Вагнер: <http>] знаменует собой спасение мира, самоискупление человека и овладение Парцифалем Священной Чашей. У Грака этот девиз приобретает противоположный смысл: он провозглашает постоянство желания, ожидания и вечного возобновления обещания. После многих лет поисков Грааля

обнаруживается, что не Грааль ждет искупителя, а сам искупитель принужден просить о приобщении к тайне, к той ужасной ране, которую он наивно полагал возможным излечить. «Нельзя добиться звания Спасителя, оно всегда дается как высший дар», – утверждает Грак [Gracq, 1995, 85].

Вся тайна драмы, разворачивающейся в романе, кроется за взаимоотношениями между двумя его главными героями, Герминьеном и Альбером. С самого начала создается впечатление, что эти персонажи образуют некую пару полудрузей-полусоперников. Однако при более тщательном анализе мы обнаруживаем, что глубинный смысл этих отношений строится на раздвоении их личностей, на двойничестве – теме, разрабатываемой немецким романтизмом и весьма близкой Граку. Неслучайно Герминьен называет Альбера «доктором Фаустом», а Альбер говорит о Герминьене как о «своей проклятой душе». Эти аллюзии на известные сказочные сюжеты объясняются способностью автора и его героев увидеть реальность под определенным углом. Здесь магическое, мифологическое и реалистическое вступают в диалог, воссоздавая сложную многоплановую реальность, где одно и то же событие может быть рассмотрено с нескольких альтернативных точек зрения.

Герминьена и Альбера связывает студенческая дружба, у них схожи система ценностей, восприятие мира. Жюльен Грак не раз подчеркивает особое магнетическое притяжение между ними, однако притяжение это наэлектризовано, нервно, всегда на грани: «Все это в конце концов породило между ними опасную, опьяняющую и мерцательную атмосферу, что исчезала и вновь возникала при встречах, как если бы то раздвигались и вновь соединялись пластины электрического конденсатора» [Грак 2005: 31]. Однако в этой дружбе есть что-то противоестественное, порочное, роковое. Такой союз фатален и не может быть разорван именно потому, что речь идет не о двух личностях, а об одной, раздвоившейся, разделившейся на два тела. Альбер здесь не может расстаться с Герминьеном, поскольку они делят друг с другом одну и ту же жизнь. Являясь противоположностями, они не могут друг без друга обходиться:

«Дары жизни и красоты, самые волнующие переживания не имели для них ни малейшей ценности, если они не освещались ярким светом этого двойного отражателя, пронзавшего их в мгновение ока своими магическими лучами; и, возможно, оба дошли уже до той стадии, когда они не могли уже более насладиться добычей, не приведя ее к их общему знаменателю» [Грак 2005: 31].

Герминьен – «альтер эго» Альбера, однако их единство не самодостаточно. Автор постоянно подчеркивает внутреннее родство персонажей игрой внешних противоположностей: ангельский лик Альбера контрастирует с «темным» началом Герминьена. Душа Альбера тянется к неземным высотам, Герминьена пленяют темные человеческие страсти. Однако эти внешние различия превращаются в отражение, роли в любой момент могут поменяться. Грак это показывает буквально в главе «Часовня над бездной». Когда Альбер внезапно открывает для себя «действительный смысл непостижимого пейзажа», он на секунду закрывает глаза, а когда их снова открывает, то видит «отраженный образ Герминьена». Через какое-то время друзья отправляются в путь, «каждый на своем берегу, а между ними быстрые потоки... параллельно друг другу, в то время как их отраженные образы встречались в самом центре гладкой, словно зеркало, реки» [Грак 2005: 82].

В конце книги они фактически полностью сливаются друг с другом. Автор сознательно избегает любых определений, которые могли бы охарактеризовать механически соединенного персонажа, позволяя читателю самому определить, какой финал и его трактовка ему ближе – повседневная с элементами криминалистики или символически неопределенная, сюрреалистическая, дающая широчайшие возможности для толкования: «В декабрьскую ночь пустынными лестницами, пустынными залами с погашенными и опрокинутыми светильниками, он покидал замок, и была на нем одежда путника... Развевающиеся полы плаща окутывали его, словно черные крылья. А позади него и в его мозгу, в тех обостренных участках мозга, из которых берут истоки самые пронзительные чувства, зазвучали в глубине ледяной ночи шаги – его

шаги?» [Грака 2005: 120]. Однако если соединить эти два полюса – реальное и фантастическое, то на их пересечении обнаруживается интересная авторская трактовка происходящего. Смерть Герминьена является смертью и Альбера также. Они как две части одной и той же души, обреченной на вечные поиски истины. Но тот, кто слишком приближается к истине, приближается и к смерти. Постигнув в своем симбиозе тайны жизни, герои в конце романа навсегда соединяются в смерти.

Мирное сосуществование противоположностей, добра и зла, возможно лишь в ситуации полного равновесия и изоляции, при появлении третьего элемента это единство распадается и назревает неизбежная катастрофа. В романе таким катализатором становится девушка Гейде, чье предназначение – «открыть глаза двойника на себя самого» [Gagné 2005: 72]. Трагедия начинается катастрофой – приездом Гейде, а завершается смертью. Вообще лейтмотив творчества Грака состоит в поэтическом примирении человека с самим собой и Вселенной. В каждом из его произведений речь идет о стремлении героев обрести единство и примирить извечные противоположности: Тело и Разум, Материю и Дух. В каком-то смысле он идет дальше мастеров «магического реализма», в чьих произведениях преобладают экзистенциальное мироощущение и тема «великого сумрачного пути, на который обречен человеческих дух, вынужденный скитаться в потемках собственного одиночества» [Огнева 2000: 522]. Каждый раз в своих романах Ж. Грак дает героям инструмент для преодоления этого одиночества.

В романе «Замок Арголь» таким инструментом становится Гейде. Однако тот способ, который выбирается для достижения этого единства между двумя частями личности, воплощенной в двух разных телах, Герминьене и Альбере, потрясает и шокирует: «Кровь, более темная, чем ночные реки, и более чарующая, чем ночные звезды, запятнала, забрызгала, словно лепестки яркого цветка, ее живот и отверстые бедра, и вокруг запястий ее отведенных назад рук тоненькая веревка впивалась в плоть и полностью исчезала в ней во глубине

маленького красного надреза, из которого с безумной медлительностью сочилась, скатывалась по пальцам и падала наконец в воды источника со странно музыкальным звуком каплякрови» [Граак 2005: 69]. Фотографическая точность описания свидетельств изнасилования Гейде поражает. Однако, как уже отмечалось, речь идет о чем-то большем, чем банальное преступление: «Он не осмеливался признаться, что думал в это время о Герминьене и, конечно же, какое-то воспоминание о католическом догмате, которое, казалось, оправдывало и увеличивало направленность его внимания к месту стигмата Гейде» [Граак 2005: 70].

С самого начала Гейде предстает перед нами как драгоценный сосуд, наполненный кровью. Безусловно, Гейде и Грааль не идентичны, точнее, они становятся неидентичны после лишения Гейде девственности: «Отбросив свое уничтоженное тело, отрекшись от своих оцепеневших чувств, она плыла над лесом, словно душа, которую нужно еще завоевать, более обезоруженная, более свободная, чем Валькирия, и тогда его уста сообщили ей первый вздох, его рука пробудила ее руку, и в невероятном лобзании души ей показалось, что Альбер развоплотил ее навсегда» [Граак 2005: 72]. Только Дева в концепции писателя может быть приравнена к Священной Чаше, а тот, кто причащается Грааля, совершает преступление, насилие. Как только изнасилование произошло и причастие совершено, женщина обречена на пустое и нечистое существование.

Таким образом, в крови Гейде соединены понятия о Любви как желании новой жизни и Смерти, знаменующей ее окончание. По мысли Граака, эти два полюса с одинаковой силой завораживают людей: «Что-то приближается. Неужели это Смерть? Это всего лишь смерть» [Граак 1995: 150]. Верующие христиане, причащаясь крови Христа, желают стать сотелесными Богу, стать его частью и также принять в себя залог воскресения. Поэтому Альбер совершает своего рода кровавое причастие: «Закрыв глаза, устами он приник к этому красному фонтану, и капля за каплей по губам его заструилась таинственная и восхитительная кровь» [Граак 2005: 72]. Герминьен становится, таким образом,

посредником, через которого Альбер причащается Святой Крови. После длительного томительного ожидания антиподы, наконец, объединяются в этот самый момент общего причастия, отведав жертвенной крови и тем самым кощунственно исказив христианский миф о спасении. Святотатство соединяет героев, которые отныне чувствуют свое единство, однако лишь на краткий промежуток времени, поскольку такое соединение, по мысли автора, ведет к гибели мира, его разрушению.

Этот сознательный отказ автора от принятия какой бы то ни было *единой* истины характеризует все произведения Грака. В то время как Вагнер соединяет христианство, средневековый миф и романтизм, Грак ставит под сомнение христианизацию Грааля и устремляется к сверхреальному, т.е. к отказу от психологической обусловленности поступков персонажей. Чувственный опыт прошлого его смущает, и он вглядывается в самого себя, ища современное человеческое решение.

2.3. Приемы фантастического в романах Ж. Грака «Замок Арголь», «Сумрачный красавец» и «Побережье Сирта»

Интерес к свойствам времени и пространства характерен для большинства философских и литературных течений XX века. Одна из ключевых особенностей большинства теорий, переосмысляющих категорию времени, заключается в отождествлении времени и человеческой жизни, его «очеловечивании». Многие мыслители XX в. пытались не только субъективировать категорию времени, но и напрямую связать ее с бытием конкретного человека. Английский математик К. Пирсон подчеркивал, что время не реально, так как оно находится «не в вещах, а в нашем способе их воспринимать. Поэтому оно – не более чем конструкт» [Пирсон 1971: 225]. Многим писателям XX в., тяготевшим к сюрреализму и воссозданию в своих произведениях особой фантастической реальности, не были чужды эти искания, поэтому время и пространство в их произведениях искажены. Время, как

правило, циклично или кажется отсутствующим, настоящее напоминает или повторяет прошлое, пространство возникает из ниоткуда. Местом действия часто служит вымышленное, замкнутое пространство, которое так или иначе определяет судьбу героев. При этом, по замечанию О.В. Тимашевой, писатель далек от дидактизма: «Граак не морализирует, а скорее исследует жизнь, пытаюсь найти ее разгадку в подтексте, в снах, предчувствиях, видениях» [Тимашева 2017: 139].

Так, повторяющимся лейтмотивом романов Граака стал образ пустого пространства, комнаты: «Граковское повествование организуется вокруг пустоты. Проникновение в пустующую комнату является одним из его лейтмотивов» (*Le récit gracquien s'organise autour d'un vide. La scène de l'intrusion dans la chambre désertée est l'un de ses leitmotifs*) [Leutrat 1991: 28]. Это вторжение в чужое пространство, отсутствие обитателей кажется запретным, но оттого еще более желанным: «Мучительное чувство тайны приводило тогда Альбера к порогу его комнаты с постоянно закрытыми ставнями и словно освященной загадкой его воскрешения – и долго он созерцал ее потайную дверь и колебался на пороге с улыбкой безумца... С каждым днем его все более преследовала мысль, что комната, зачарованная этим тайным и теперь уже напряженно драматическим присутствием, смогла бы, возможно, поведать ему тайну, которую он не переставал искать» [Граак 2005: 71]. Пустота сообщает чувство неуверенности, ожидания того, что должно случиться, что могло бы наполнить ее: «Тот же самый магический и иррациональный голос, что призывает нас сесть на трон в заброшенном, превращенном в музей дворце или в кресло судьи в пустом помещении суда, звал меня к этому стулу» [Граак 1999: 29]. Пустота погружена в тишину, однако ее всегда наполняют таинственные шорохи и звуки, все то, что побуждает исследователей говорить о том, что в своих произведениях Ж. Граак соперничает с музыкой: «Казалось, что от карты исходит легкий шелест и наполняет собой эту закрытую комнату, тихую как западня» [Граак 1999: 30]. Так реальность с помощью смещения

перспективы и искажения пространственного жизнеподобия приобретает «магическое», фантастическое наполнение.

Привычного течения времени в повествовании Грака также не существует. Невозможно даже определить, в каком веке разворачиваются события. В иронической «идентификационной карте» персонажей своих романов он расплывчато характеризует время действия как «последнюю четверть века». Вот другой характерный пример такого определения: «Время рождения: неизвестно; профессия: отсутствует; средства к существованию: гипотетические; место проживания: никогда не живут дома; дополнительное место пребывания: море и лес» (*Epoque: quaternaire récent. Date de naissance: inconnue. Profession: sans. Activités: en vacances. Moyens d'existence: hypothétiques. Domicile: n'habitent jamais chez eux. Résidencessecondaires: meretforêt*) [Gracq 1974: 35]. В романе «Побережье Сирта», указывая, что война между Орсенной и Фаргестаном «длится уже триста лет», Грак вовсе не стремится к точной хронологии и датировке событий. Как он пишет далее, это лишь «отодвигает происходящее в глубь веков, в неопределенную размытость контуров» [Грак 1999: 18], поскольку «три века безымянного воинского бремени, растворившись один за другим, сменились безымянностью песков» [Грак 1999: 60]. Время намеренно стерто, растворено в необъятном пейзаже или течет рывками от одного описания к другому: «В этом замкнутом вневременном пространстве повествовательным материалом, проводниками романических флюид становятся равно персонажи, место действия, пейзаж, но переданные в своеобразной динамической статике – не через действие, а через описание» [Дмитриева 2005: 15]. Правдоподобие здесь уступает авторскому намерению создать параллельную действительность, в которой живут и действуют персонажи, лишённые четкой временной и пространственной соотнесенности, что сообщает дополнительную свободу их действиям.

Вообще время в романе – категория относительная и предельно субъективная, что отражает сознательный отказ автора, творящего магическую

реальность исходя из своей поэтической картины мира, от любых попыток рационально осмыслить происходящее. Почти в каждой главе его романов упоминаются предчувствия, которыми терзаются герои, пребывающие на протяжении всей книги в состоянии томительного ожидания. Нервы персонажей напряжены, и это ожидание становится с каждой минутой все более нестерпимым: «Немое, упорное, неподвижное молчание сжимает душу, которая не может не ответить на эту безумную, эту восхитительную надежду» [Грака 2005: 24]. Ощущение напряжения не покидает читателя ни на минуту, как предвосхищение трагической развязки. Внешне однообразные и монотонные дни «наполнены ожиданием и пробуждением, как томительная тошнота беременной» [Грака 1999: 150]. Иногда ощущение бесконечного ожидания подчеркивается сценами буйства стихии, грозы. В таких обстоятельствах человек чувствует свою ничтожность и зависимость, поскольку любая опасность может обернуться катастрофой. В повествовании это подчеркивается еще и тем, что гроза каждый раз предшествует некому Событию. В романе «Замок Арголь» это приезд Герминьена и обнаружение тела Гейде: «Огромные грозовые тучи мало-помалу нависали над лесом, и приближение заката дня, сообщив на сей раз характер объективной и теперь уже неопровержимой странности все еще дрящемуся отсутствию гостей замка, произвело во всех его нервах новое потрясение» [Грака 2005: 84]. Гроза контрастом своей мощи и стремительности подчеркивает мотив ожидания, надежды и тоски: «Нервы завязываются узлом, в горле пересыхает, всматриваешься в горизонт, и хочется, чтобы буря уже была над тобой» [Грака 1999: 60].

«Театральный лейтмотив» занимает особое место в произведениях Грака. Этот лейтмотив – сквозной для романов Грака, который даже в описаниях использует театральные термины: сцена, декорации, зрители. Употребление этих терминов неслучайно, автор таким способом пытается сообщить читателю не только драматизм, но и «нереальность» происходящего. Сам Грака признавался, что многие его описания, собственно, и написаны словно в преддверии

поднятия занавеса: «Облака стремительно, словно это был театральный занавес, раздвинулись, давая дорогу свету» [Грак 1999: 59].

«Театральность» повествований Грака подчас граничит с карнавальным действием. В романе «Замок Арголь» есть сцена, когда герои, перед тем как искупаться, раздеваются на заброшенном кладбище и, оставляя свою одежду среди могил, как в примерных, переходят, словно актеры, в иное измерение: «Они чувствовали, как рождалась в них чистота и свобода, которым не было равных, – все трое улыбались улыбкой, неведомой людям, смело встречая неисчислимый горизонт» [Грак 2005: 54]. Однако в конце главы персонажи вновь с легкостью возвращаются к повседневной жизни, удивляясь тому, что «каждый из них в один миг вновь обрел свою особенную стать и что жизнь, вернувшаяся к ним в своей индивидуальной скудости, так быстро протянула им одежду и стыдливую оболочку неизбежной личности» [Грак 2005: 57].

Пространственная «театральность» романа не ограничивается реминисценциями отдельных сцен. Название глав романа «Замок Арголь» тоже напоминает перечисление картин пьесы: «Арголь», «Кладбище», «Гейде» и т. д. И при этом каждая из картин должна быть сыграна в соответствующих ей декорациях и костюмах. Вся природа, описанная в романе, является своеобразным сценическим пространством: «Мифическая Вселенная, лес предстает как одушевленное существо, хранящее в своих тайниках Золотое Руно или Грааль» [Eigeldinger 1987: 240]. Сам замок, где «роскошное нагромождение мехов» чередуется с готическими стульями и древними фолиантами, предстает не домашним очагом аристократа, а особым открытым помещением, лишенным границ. Поэтому замок в романе – не то место, где можно найти убежище, а сцена, где разворачивается основное действие повествования. Роман предстает больше чем драмой, где персонажи являются одновременно и актерами, и зрителями своей собственной «смертельной игры»: «Их совместная жизнь естественно организовалась как четкая и в своих самых неожиданных сцеплениях почти нереальная последовательность театральных сцен, где число

действующих лиц, предельно ограниченное, призвано было подчеркнуть чисто внутренний характер драмы» [Грак 2005: 48]. Именно ограниченное число действующих лиц этой пьесы сообщало и ежесекундно напоминало их «напряженным от ожидания нервам о начале смертельной игры» [Грак 2005: 50].

Особое место в поэтике Ж. Грака занимает основной прием воссоздания фантастической образности – мотив сна. Это совершенно особая форма художественной реальности, символически нагруженная и предполагающая разнообразие вариантов интерпретации. В свое время сон как текст был понят Ю. Лотманом как «семиотическое окно» [Лотман 1996]. В работе А. Ремизова «Огонь вещей», посвященной исследованию снов в русской литературе, сновидения – иррациональное начало, показывающее точки соприкосновения нескольких пластов бытия, где «познание, и сознание, провидение и жизнь со сновидениями разворачиваются в века и до веку» [Кордас 2015: 40]. Еще одна из классификаций мотивов сна в художественном произведении была предложена Альбертом Бегеном (*Albert Béguin*), выделившим три возможных подхода: психологический, литературоведческий и метафизический [Béguin 1993: 271–272].

Учитывая все эти подходы, а также возникающие у исследователей сложности разграничением литературоведческих, психологических и метафизических аспектов трактовки литературных снов, хотелось бы отметить монографию О.В. Федуниной «Поэтика сна», где сновидения, включенные в текст художественного произведения, описываются с точки зрения их функций как композиционно-речевой формы. Понятие композиционно-речевой формы как фрагмента текста литературного произведения, имеющего типическую структуру и приписываемого автором какому-либо из «вторичных субъектов» изображения, снимает, по мнению исследователя, «противоречия и в то же время позволяет говорить о нескольких разновидностях литературного сна» [Федунина 2013: 23].

Сны являются одним из наиболее характерных приемов введения

фантастического, поскольку предполагают использование иррационального мотива предчувствия, некоего предзнаменования, где границы между реальным и ирреальным смешиваются. Причем если в творчестве сюрреалистов сон отражает искаженную картину мира, то в произведениях Ж.Грака он, по существу, является скрытой реальностью. Практически во всех романах Грака сновидческие откровения мыслятся как ключ к «изнанке вещей», некоей реальности, «более таинственной и непостижимой чем ирреальность» [Балашова 2016: 219]. Слова *rêve* (сон, греза) и *songe* (сновидение, мечта) – наиболее частотные лексические единицы текста. Если рассматривать сны с точки зрения их функции в произведениях, то можно выделить две большие семантико-стилистические группы. Во-первых, сон может служить для раскрытия характера героя-сновидца, а также предшествующих ему событий. В романе Ж. Грака «Сумрачный красавец» (1945) практически все сны выступают как особая действительность, служа дополнением и разъяснением смысла встреч и диалогов, остающихся без этого таинственными для читателя: например, сон Ирен о залитой водой театральной ложе является метафорой ее восхищения ночью, а также раскрывает ее восприятие жизни как театральной игры.

Вторую функцию литературных сновидений у Ж.Грака можно обозначить как сюжетную: сновидение предваряет событие, расшифровывая его. Оно оказывает прямое воздействие на поступки персонажей и, следовательно, на развитие действия. Так, в романе «Замок Арголь» сон является одним из приемов искажения пространственного и временного жизнеподобия, стирая границы между реальным и ирреальным, причиной и следствием. Герои испытывают страдания задолго до трагических событий, предчувствуя их: например, сон Альбера в конце главы «Аллея» одновременно и предвещает трагическую развязку зловещего симбиоза двоих героев, и дает ключ к его разгадке. Такие пространственные и временные искажения меняют местами причину и следствие, поэтому герои могут испытывать страдания еще задолго

до трагических событий, а не вследствие их. Анализируя тексты Ж.Грака, можно с полной уверенностью утверждать, что сны в его романах выполняют скорее сюжетообразующую, нежели иллюстративную функцию.

Рассматривая сон как особый хронотоп, М. Бахтин в своем исследовании «Формы времени и хронотопа в романе» выделяет, кроме сюжетообразующей, также изобразительную функцию: «...время приобретает чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью» [Бахтин 1975: 398]. Например, сновидения героев романа «Сумрачный красавец» о вымершем городе, безлюдном театральном фойе, из которого невозможно найти выход, иллюстрируют общую атмосферу напряженного ожидания катастрофы, свойственного всему произведению. Крайне важна и эмоционально-оценочная функция сновидений, в рамках которой ситуация, смоделированная во сне, затем анализируется и оценивается персонажем.

Можно также исследовать сны в романах Ж.Грака с точки зрения их «фантастичности», т.е. степени их «сверхъестественности» по отношению к реальности. Здесь нужно отметить, что писатель придает важное значение снам как существенному элементу общей загадочной атмосферы произведений. Они одновременно и фантастичны (то есть не имеют прототипов в реальности), и нефантастичны (т.е. лежат в пределах вероятности, представляя собой вид некой неявной фантастики). Так, сон Анри из романа «Сумрачный красавец» о приготовлении к битве в средневековом замке, несмотря на «нереальность» описываемых в нем событий, не выбивается в целом из повествовательной канвы и общей тональности произведения.

Характер границ сна и реальности непосредственно связан с особенностями авторской поэтики. В снах персонажей Ж. Грака имеются, как правило, четко обозначенные границы, однако авторская рефлексия над их содержанием, а также пристальное внимание, уделяемое состояниям, находящимся на границе сна и яви, размывает эти границы. Как отмечает сам

Грак в сборнике эссе «Заглавные буквы», «когда роман не является грезой и как таковой утверждает свою незыблемую реальность, он – ложь, что бы ни делали» (*Quand il n'est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge, quoi qu'on fasse*) [Gracq 1974: 176]. Роман «Побережье Сирта» (1951) весь выстроен на метафорическом конфликте состояний сна и пробуждения, где спонтанное «пробуждение», выход из дремотного состояния целого государства грозит обернуться катастрофой, войной между Орсенной и Фаргестаном. Само повествование разворачивается как фантастическое сновидение, где различные исторические и географические аллюзии конденсируются и отступают от внешнего жизнеподобия, приглашая к символическому прочтению. На страницах возникают картины Венеции («Придя в себя, я припомнил вдруг, что Маремму снисходительно-иронически называли "сиртской Венецией"» [Грак 1999: 34]), Неаполя или Везувия («...города, теснящиеся, как святые земли, в тени вулкана Тэнгри» [Грак 1999: 76]).

Атмосфера «безвременья», царящая в Орсенне, где уже 300 лет ничего не происходит, характеризуется Граком как подобие летаргического сна, поддерживающего жизнь в дряхлеющем и угасающем теле: «Спали все пятьдесят лье побережья; фонарь в конце мола, отражаясь в спящей воде, светил бесполезно, как свеча, забытая в глубине склепа» [Грак 1999: 25]. Этот статичный мир оживляется только передвижениями главного героя-рассказчика, который также воспринимает происходящее сквозь призму сна, являясь для читателя «наблюдателем» и «толкователем»: «Нарушенный сон Орсенны, столь плохо защищенный от натиска навязчивых воспоминаний, столь похожий на сон отягченного долгой памятью старика, потворствовал моим дерзким снам, и было странно, что я инстинктивно воспринимал сновидения – как сновидения, а Фаргестан – как удобный образ, извлеченный прихотью воображения из безмолвия карт и вновь туда погруженный» [Грак 1999: 68]. От бывшего величия Орсенны сохранились лишь погруженные в оцепенение развалины. Отношений

с государством-противником Фаргестаном нет, мирный договор так и неподписан, а в сознании жителей эта страна и ее население относятся к области фантазий, народных сказок или поэтических преданий.

Подобно Амфортасу из пьесы «Король-рыбак», сон полуразрушенной пограничной крепости охраняет капитан Марино, озабоченный тем, чтобы сохранить хрупкое равновесие между жизнью и смертью, воплощенное в метафоре сна, и предупредить любое движение, которое могло бы нарушить этот сон. Но Альдо, побуждаемый «высшей силой инерции... которая в других местах приводит в движение лавины» [Грака 1999: 44], как и другие герои Грака, ждет некоего освобождающего События, которое разбудит города, «окоченело лежащие под своим саваном», и заставит целый народ «броситься на свет того великого дня, который стоит того, чтобы в нем стореть» [Грака 1999: 275].

У поэтики сна повествование также черпает атемпоральность, содержащую напластования различных эпох. Так, персонажи романа передвигаются на машине («На следующий день рано утром я отправился в путь в быстрой машине» [Грака 1999: 11]), однако для освещения пользуются открытым огнем («...трепещущее, как крылья, пламя победных факелов» [Грака 1999: 56]). В тюрьмах Мареммы заключенных секут плетками, а пророки на улицах возвещают «конец времен», что в 1951 г. могло показаться отсылкой к Средневековью. Безвременье придает каждому событию растянутость, предельную субъективность. К примеру, Альдо, нарушив границу и пройдя тем самым «точку невозврата», начинает видеть в окружающих (Марино, его отец, Даниель) лишь стариков, мечтающих на пороге слабоумия и смерти о некоем потрясении: «Может быть, не очень хорошо, когда вещи навсегда остаются такими, какие они есть» [Грака 1999: 177]. Капитан Марино, напротив, характеризуется рассказчиком, как «*пример мягкого и спокойного сопротивления* всему неожиданному, внезапному, постороннему» [Грака 1999: 39].

Понятие «пейзаж» (фр. *paysage*, от *païs* – страна, местность) пришло в

литературу из живописи, где охватывало, по утверждению А. Бенуа, в противовес «человеку» как объекту изображения, «всё, что "не человек", всё, что мир вообще, всё, что не обладает человеческим разумом, его страстями и душой» [Бенуа 2018]. Само слово «пейзаж» появилось во французском языке в середине XVI в. и с тех пор обросло большим количеством дополняющих его смысловых оттенков. Если в энциклопедии Дидро и Даламбера (1763) пейзаж определяется как «род живописи, изображающей сельскую местность и предметы, в ней обнаруживаемые» (*c'est le genre de peinture qui représente les campagnes & les objets qui s'y rencontrent*)[Diderot 2018: 10], то словарь Эмиля Литре (1863–1877) толкует понятие «пейзаж» уже как «вид местности, которую можно охватить единым взглядом» (*Étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect*) [Paysage 2018]. Вообще пейзаж долгое время трактовался как картина или описание природы, где фигуры людей и животных имеют второстепенный, дополнительный характер, а на первый план выдвигается изображение природы. Постепенно пейзаж перестает быть только описанием внешнего окружения и становится средством экстерииоризации внутреннего, иллюзорного мира персонажей. Пейзаж обладает бесконечным количеством коннотаций и смыслов в художественном тексте, что находит отражение и в толковых словарях. Так, словарь «Petit Robert» признает за пейзажем право быть также «частью местности, явленной внутреннему взору», а также «метафорой, отсылающей к чувствам, характеру персонажа» (*Métaphore faisant allusion aux sentiments, au caractère d'une personne*) [Paysage 2000: 1813]. Несмотря на то, что в современных энциклопедиях и словарях понятие «пейзаж» трактуется по-разному, практически все источники определяют пейзаж как важнейший компонент художественного текста, выполняющий определенные функции. Например, «Словарь литературоведческих терминов» объясняет это понятие следующим образом: «Пейзаж – изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя» [Тимофеев, Тураев 1974: 265].

В течение многих веков трансформировалась роль, отводимая пейзажу в литературе, где он с течением времени стал важнейшим инструментом для воссоздания художественного мира произведения, а также для выражения его временных и пространственных категорий. Собственно, вплоть до эпохи романтизма пейзаж как объективного изображения природы в литературе не существовало. Лишь сентименталисты во главе с Руссо обнаружили в свободной жизни природы прекрасный способ выявить и описать человеческие эмоции, не подчиненные жесткой регламентированности общества, предвосхитив тем самым наступление эры романтизма с его эмоционально насыщенными описаниями природы. Именно тогда пейзаж воцаряется в литературе, занимая в ней ключевое место как источник творческой энергии и утонченного поэтического чувства. И, наконец, если говорить о XIX в., то здесь намечаются две новые тенденции в пейзажных описаниях: в реалистической литературе возникает понятие «городской пейзаж», как отражение диссонансов действительности и важнейшее звено причинно-следственной цепи описываемых событий, а у символистов пейзажный образ приобретает весьма личностное звучание, призванное воплотить идею всеобщей одушевленности.

В литературе XX в. функции пейзажа в литературе еще более усложнились: от субъективации (Фуко) повествования и подчинения предметности ландшафтных описаний эмоциональному восприятию природы до полного ее отчуждения, при котором «природа – уже не природа, а "язык", система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений» [Хализев 2009: 62]. И хотя литературный пейзаж, в отличие от живописного, не выделяется в самостоятельную жанровую форму, будучи полностью подчиненным художественному тексту, это не помешало литературоведу А. Фремоню написать: «Мир мадам Бовари географически воссоздан гениальнее, нежели любые описания Верхней Нормандии в географических справочниках» (*la région de Madame Bovary (est) plus géniale géographiquement que n'importe quelle Haute-Normandie de géographe*) [Frémont

1999:12].

Однако две вышеупомянутые крайние тенденции не исчерпывают многообразия смысловых нюансов пейзажных описаний в творчестве тех писателей, для которых образы природы явились вечно насущной и исполненной глубокого смысла гранью литературы и искусства. Одним из таких авторов, безусловно, является Жюльен Грак. Та ключевая роль, которая отводится в его произведениях описанию природы, дала основание многим исследователям квалифицировать его и как «художника-пейзажиста», и как «писателя-географа». Выработав свой собственный стиль и приемы художественного воссоздания пейзажа, Ж. Грак, будучи географом по образованию, старается в каждом своем произведении установить связи между пейзажем и глубинными движениями души, где на первое место выдвигается психологическая аура, связанная с природными явлениями. В одном из своих интервью он поясняет эту «одержимость» пейзажными описаниями: «В "романе" пейзажи являются собственно такими же полноправными действующими лицами... все это настолько слито, соединено, что, как и в реальной жизни, их невозможно отделить друг от друга. Они принадлежат роману. Они есть роман» (*Les paysages sont "dans le roman" comme les personnages et au même titre... Tout cela est totalement soudé et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre. Ils appartiennent au roman. Ils sont le roman*) [Gracq 2002: 39–40].

Пейзаж в романах Ж. Грака предстает не фоном повествования, а полноправным средством выражения идей произведения, персонажем, которого невозможно отделить от прочих действующих лиц. Сам писатель неоднократно утверждал, что пейзаж в его произведениях – это точка соприкосновения времени и места, что и составляет всегда основной сюжет.

Если мы обратимся к роману Ж. Грака «Замок Арголь», то ради создания подobaющих «декораций» для разворачивающихся событий писатель широко использует именно полуфантастические описания таинственной местности,

которую невозможно локализовать географически. Это «непостижимый пейзаж», имеющий сходство с декорациями средневековой легенды: таинственный замок, заброшенная часовня, старинное кладбище: «Замок возвышался на краю скалистого отрога, вдоль которого только что шел Альбер. К нему вела извилистая тропинка – недоступная для транспорта, – ответвлявшаяся слева от дороги. <...> Густые массы папоротника высотой в человеческий рост окаймляли тропинку; с обеих ее сторон поразительно прозрачные ручьи беззвучно струились по галечному дну, густой лес окружал дорогу в ее капризных извивах на склонах гор» [Грак 2005: 29]. Подобные пейзажные описания не только характеризуют место действия, служа ему определенным фоном, но и передают атмосферу происходящего, определяя мировосприятие персонажей и автора, их отношение к окружающей действительности. В этом случае можно говорить о *смыслообразующей* функции пейзажа в романах Ж. Грака.

Было бы неверным присваивать пейзажным описаниям лишь роль «декораций» для разворачивающихся в произведении событий. Зачастую в романах Ж. Грака пейзажи могут использоваться в качестве приема для раскрытия внутреннего состояния героя, его характера, мировоззрения. В этих случаях на первое место выступает *психологическая нагрузка* пейзажных описаний. Пейзажи погруженного в «сон без сновидений» Сирта сообщают читателю чувство тревожного ожидания некоего события, одновременно освобождающего от кошмара и уничтожающего привычный ход вещей. Именно такими предстают окрестности Орсенны под взглядом Альдо, являющегося катализатором последующих событий: «Подозрительная молчаливость пейзажа становилась особенно явственной из-за дождя, который то внезапно кончался, то нерешительно шел снова, из-за создаваемого этими неровными интервалами ощущения *напряженного ожидания*... Эта вялая войлочная обивка приближающегося к завершению кошмара отодвигала происходящее в глубь веков... в хранящую свои тайны доисторическую прерию с ее горячим и

влажным дыханием, с ее высокими, удобными для засад травами» [Грака 1999: 18].

Иногда задача пейзажа – не столько характеризовать героя, сколько служить психологическими маркерами той ситуации, в которой он оказался. В этом случае пейзаж особенно отчетливо предстает важнейшим *семантическо-стилистическим компонентом* общей структуры произведения, передающим через семантические доминанты общую идею текста. Описывая в романе «Замок Арголь» скорбную похоронную процессию после самоубийства Гейде, писатель использует образы и эпитеты, подчеркивающие доминирующий смысловой акцент безысходности и необратимости совершенного зла: «Зловещий их путь – сквозь хлопьевидный и неправдоподобный туман, повсюду цеплявшийся за шероховатый ландшафт голых ландов и гасивший шум шагов и монотонное похрустывание пригнанных наспех досок, – был странно молчалив» [Грака 2005: 120]. В романе «Побережье Сирта» описания природы тесно связаны с общим эмоциональным фоном произведений. Поэтому восприятие природы соотносится у Грака с ощущением печали и запустения, с одной стороны, и неминуемо грозящей гибели – с другой: «Пейзаж, являющийся началом и концом. За этими пространствами скорбных камышей простирались еще более бесплодные пески пустыни, а дальше, за туманом миражей, сверкали на солнце похожие на воплощенную смерть – мне хотелось теперь называть вещи своими именами – вершины» [Грака 1999: 64].

Однако при всей таинственности мир Жюльена Грака обладает отличительной чертой – реалистической выразительностью деталей. Поэтому пейзажи неоднозначны и представляют собой и детальное воссоздание реальности, и фантастически-аллегорические образы, символическая нагруженность которых превращает их в «знаки-символы» описываемого. Спящий волшебный лес в романе «Замок Арголь», образуя замкнутое кольцо вокруг замка, символизирует бесконечность, цикличность времени, предстающую во многих мифологических системах в образе змеи, кусающей

себя за хвост – Уробороса: «Лес крепко обнимал замок, словно кольца тяжелой, неподвижной змеи, пестроту кожи которой имитировали темные пятна облаков, проплывавших над его морщинистой поверхностью» [Грак 1999: 36].

Кроме сюрреализма и готического романа, еще одним из источников вдохновения Грака послужили идеи Г. Башляра о ведущей роли воображения в психике человека и художественном творчестве, а также его теория образа. Поэтому подчас пейзаж у Грака приобретает метафизические, онирические черты: он одновременно и «одушевляем» человеком, и составляет с ним единое целое. При этом пейзажные описания приобретают характер грез наяву. По мнению Г. Башляра, онирически работая внутри вещей, мы добираемся до корня слов, сокрытого в грезах: «Я предлагаю каждому открыть внутренние капканы, совершить путешествие в гущу вещей и совершить схожий переворот, который производит соха или заступ, когда внезапно и в первый раз попадают на свет миллионы частиц. О бесконечные ресурсы толщи вещей, возвращенные на свет беспредельными ресурсами семантической толщи слов!» [Башляр 2001: 15]. Кажется, будто слова вместе с вещами набирают глубину. В романе «Замок Арголь» Грак это показывает буквально в главе «Часовня над бездной», где ночь описана как архетипический проход в другой мир, путь к самопознанию: «Он открыл *действительный* смысл этого непостижимого пейзажа, который до сих пор рассматривал не иначе, как *наоборот*. Потому что из глубины этой пропасти, смертельный холод которой впивался в его кожу, *поднялось* дрожащее и влажное лицо солнца, отраженные колоннады деревьев выстроились в ряд, словно тяжелые башни, гладкие и блестящие, как медь, и из центра этого перистиля, опрокинутого в торжественной размерности, перед его глазами и губами возникли небеса, словно милосердная и отныне безотлагательно открытая бухта, куда человек, наконец, мог погрузиться безвозвратно, удовлетворив безудержно то, что мгновенно открылось Альберу как его наиболее естественная *склонность*» [Грак 2005: 72].

Пейзажный образ у Грака – не просто поэтическое видение мира и

воспроизведение сиюминутных состояний души, но и ее диалектика, и выражение философских взглядов на мир. Автор верил в существование «командных центров жизни», точек, откуда можно увидеть все потайные уголки и постичь истинный смысл вещей. По Граку, земля хранит свою тайну в некой потаенной складке, и необходимо научиться смотреть на природу особым взглядом, чтобы приблизиться к постижению этой тайны. В подтверждение сказанному вспомним, что после публикации романа «Балкон в лесу» (1951) Грак выпустил несколько сборников новелл, представлявших собой, по сути, пейзажные зарисовки тех мест, в которых он побывал, и обрывки размышлений и впечатлений, этими пейзажами навеянные. В одном из своих сборников эссе «Читая, пишу» (*Enlisanten écrivain*, 1980) Ж. Грак посвящает несколько страниц описанию природы в романе. Поясняя свое увлечение пейзажем, Грак пишет, что пейзаж является в известном смысле дорогой жизни, открывающей перспективу будущего: «Эта погруженность будущего в четкие контуры Земли сподвигает мысль к предвидению будущего, которое Земля излучает и к которому она обращена» (*Cet engouffrement de l'avenir dans la délinéation, pourtant si ferme et si stable, des traits de la Terre est l'aiguillon d'une pensée déjà à-demi divinatoire, d'une lucidité que la Terre épure et semble tourner toute vers l'avenir*)[Gracq 1980: 87–88].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Научное литературоведение не имеет единой концепции, позволяющей как-либо разместить творчество Жюльена Грака в четкой и выверенной системе литературных школ и направлений. Благодаря своему образованию, увлечениям и особенностям творческой биографии, связанной преимущественно с уединением и погружением в литературу прошлых эпох, Граку удалось в полной мере стать наследником французской сюрреалистической традиции, равно как и традиции европейского средневекового романа, романтической литературы и фантастики, чьи пути развития и способы репрезентации были весьма разными на протяжении всего XX века. Результатом очень личной перцепции Граком этих литературных направлений стал выработанный им уникальный подход к переосмыслению европейского литературного наследия и создание на его основе собственных самобытных произведений.

Определение художественного стиля Ж. Грака возможно дать лишь апофатическое либо аналогическое, т.е. либо противопоставлять особенности произведений этого писателя особенностям произведений известных жанров, либо рассуждать о сходстве его творческого наследия с другими известными образцами литературного творчества. Так, в разное время различные исследователи относили творчество Грака к сюрреализму (Буадефр, Вирмо, Версье), классическому европейскому роману (Мюра, Каррьер), магическому реализму (Гаттеньо). Однако непредвзятый анализ его работ заставляет согласиться с тем, что особый синтетический стиль произведений Грака содержит в себе характерные черты многих литературных течений, эпох, жанров и направлений. В целом можно заключить, что истоками творчества Грака являются образцы сюрреалистического фантастического повествования, видоизмененные вследствие личной перцепции и привнесения в текст элементов иных направлений, в частности, традиций рыцарского романа, которые писатель воспринял отчасти сквозь призму романтизма (готический

роман, творчество Новалиса и Р. Вагнера).

При попытке анализа произведений Ж. Грака в русле европейского «магического реализма» были выявлены ключевые для творчества Грака мотивы реконструкции и переосмысления Средневековья в современную эпоху в совокупности его историко-социальных и культурных черт, а также рецепция современным западным интеллектуалом самой идеи Средневековья как в значительной степени мифологизированного фантастического феномена. Средневековые мотивы соединяются в творчестве Грака с позднейшими литературными и идеологическими напластованиями, образуя синтез нескольких культурных пластов и формируя его уникальный авторский стиль. Неоспоримо значительное влияние, которое оказал на творчество Ж. Грака Рихард Вагнер как композитор и своего рода идеолог религиозно-мистической романтизированной интерпретации истории и средневековой культуры. В произведениях Грака, посвященных теме Грааля, очевидны мотивы вагнеровских произведений, если не на текстологическом, то на концептуальном и стилистическом уровне. Уникальность авторского подхода в некоторой мере обусловлена творческим синтезом европейского средневекового авантюрного романа и эпико-фантастическими творениями Вагнера.

В романе «Замок Арголь» Ж. Граку удастся наиболее ярко продемонстрировать особенности своего художественного метода и подхода к переосмыслению материала, принятого им для введения древнего мифа в современное литературное произведение. Все произведение представляет собой в определенном смысле идеологическую и культурологическую полемику с Вагнером, пытавшимся «христианизировать» древний кельтский миф. Отталкиваясь от вагнеровского понимания мифологического сюжета и образов его персонажей, Ж. Грак выстраивает собственную систему сюжета, образов и персонажей, мотивации их поступков или ее отсутствия. Искусно манипулируя традиционными мифологемами средневековой легенды о Граале (мифологемы Грааля, копыя, Испытателя, жертвы, искушения), а также их интерпретациями в

произведениях средневековых авторов и в опере Р. Вагнера «Парцифаль», Ж. Грак ставит под сомнение христианизацию Грааля и устремляется к сюрреализму, т.е. к отказу от психологической обусловленности поступков персонажей. Подобные попытки возрождения мифологического мышления и отказ от детерминирующего рационализма являются неременной особенностью произведений, близких литературному течению «магический реализм», и обусловлены тем, что миф воплощает собой скрытую сторону реальности, а рациональный наблюдатель отсутствует.

На материале романов Ж. Грака «Замок Арголь», «Побережье Сирта», «Сумрачный красавец» становится возможным выявить ключевые закономерности его художественного метода репрезентации фантастического путем анализа пространственно-временной организации произведений, использования мотива сна и особой роли, отводимой пейзажу. С помощью пространственно-временных искажений писатель создает новую «удивительную» реальность, где реальное и фантастическое, переплетаясь друг с другом, раскрывают зашифрованные связи мировоззрения современного человека с мифологией, являя целостный и синкретичный образ мира. Значимым элементом этой модели являются сны, которые предстают в художественном пространстве Ж. Грака скрытым кодом этого мира, позволяющим понять противоречия человеческой природы и истории. Анализируя роль пейзажа в творчестве Ж. Грака, мы выявили, что пейзаж является не столько декоративным элементом художественной ткани произведения, сколько его ключевым стилистическим, композиционным и сюжетным элементом, представая, наряду с мотивами сна, важнейшим приемом воссоздания фантастической образности. Символическая нагрузка пейзажных описаний придает им дополнительную метафизическую функцию, которая, выступая в качестве эпистемологического феномена, выявляет скрытые антропологические смыслы.

ГЛАВА 3. ИСТОРИЧЕСКИЕ ФЭНТЕЗИ РЕНЕ БАРЖАВЕЛЯ

3.1. Критические подходы к изучению творчества Р. Баржавеля

Рене Баржавель (1911 –1985), чье имя соседствует с Пьером Булем, автором «Планеты обезьян», и Жераром Клейном, известен, в первую очередь, как автор научно-фантастических романов «Опустошение» (1943), «Неосторожный путешественник» (1944), «Лунный Колумб» (1962), «Ночь времен» (1962). Считается, что именно он, опубликовав в 1943 году свой первый «необыкновенный роман» «Опустошение», сыграл ключевую роль в продвижении фантастики к французскому читателю. Однако даже во Франции мало кому известно о его значительном вкладе в публицистику (эссе «Голод тигра» (1966), «Если бы я был богом» (1976), «Завтрашний рай» (1986) и др.), а также в реалистическую литературу (романы «Тарендол» (1946), «Дороги Катманду» (1969), «Голубая повозка» (1980)). Кроме того, его перу принадлежит роман «Дамы с единорогом» (1974), основанный на средневековых легендах о единорогах, и «Чародей» (1984), где писатель излагает оригинальную концепцию артуровской легенды. Роман Р. Баржавеля «Чародей» был признан авторами «Артуровского справочника» «одной из лучших современных адаптаций мифа о короле Артуре во французской литературе» (the best of the modern French adaptations of Arthurian legend)[Norris, Geoffrey 1997: 148].

Жанр фантастического романа Р. Баржавель считал наиболее актуальной литературной формой. Писатель много раз высказывал восхищение «необыкновенной вселенной» средневековых легенд. В 1962 г. в интервью журналу «Нувель литтерэр» (*Les Nouvelles Littéraires*) Баржавель, довольно резко отозвавшись о классическом романе как об умирающем, задыхающемся детище «анемичных последователей Золя», в частности, сказал: «Роман – это история, которая рассказывается. Как только романы стали печатать, материализованные слова обрели большую значимость, чем та история, о которой они повествуют. Стиль поглотил персонажей, а его отточенность – самодействие. Представьте себе, какими были когда-то наши романы, где в

чудесной вселенной Мерлина и Галахада герои пронзали шпагой горы и приступом брали небо. Они были сродни земле и морю. Они были Первоэлементами» (*Un roman, c'est une histoire, ça se raconte. Dès qu'on l'a imprimée, les mots matérialisés ont pris de plus en plus d'importance et l'histoire en a perdu d'autant. Le style a dévoré les personnages, et la correction, l'action. Pensez à ce que fut notre roman, à l'univers prodigieux de Merlin et de Galaad, des hommes qui fendaient des montagnes à coups d'épée, qui s'enveloppaient de forêts et qui assaillaient le ciel à cheval. Ces héros étaient grands comme la terre et la mer. Ils étaient les Eléments*).[Barjavel1962: http].

С 2000 года в интернете существует сайт «Баржаверб» (*Barjaweb*), посвященный творчеству Баржавеля, где представлены его многочисленные интервью, академические исследования и отзывы поклонников писателя. В родном городе писателя Ньоне в 2003 году была основана «Ассоциация друзей Баржавеля», которая, в частности, каждые два года организует своеобразный фестиваль для поклонников писателя – «Дни Баржавеля».

В своем интервью президент Ассоциации друзей Баржавеля и автор большинства статей «Баржаверб» П. Кревей утверждает: «Баржавель не является научным фантастом. Научная фантастика была для него лишь формой, способом выражения некоего послания, как в иные эпохи этой цели служили эпос, басни или философские сказки» (*C'est que ce n'est PAS un auteur de science-fiction !La science-fiction était pour lui un moyen d'expression, idéal pour passer un certain message, comme à d'autres époques ce furent l'épopée ou la fable ou le conte philosophique*)[Creveuil 2003: http].

Несмотря на множество литературных и сценарных работ писателя, имя Рене Баржавеля редко упоминается в литературных энциклопедиях. Краткие сведения о нем присутствуют в справочниках, посвященных научной фантастике (MurailL. Lasciencefiction, 1999; MilletG. Lasciencefiction, 2001), в то время как издания общей литературной направленности нередко не включают Р. Баржавеля в список значимых французских писателей XX века.

По мнению автора библиографии писателя Э. Шипилофф, причина в том, что «...при написании статей для литературных энциклопедий литературоведы не упоминают авторов фантастических произведений, считая фантастику «низким жанром» (*Les critique slittéraires écrivant les encycloédies de littérature générale dédaignent souvent la science-fiction, ce qui explique la faible presence de Barjavel dans ces éditions*)[Chipiloff 2005: 16]. Этим можно объяснить и отсутствие монографий, и весьма небольшое количество серьезных исследовательских работ, посвященных писателю.

Обширный конгломерат работ, посвященных Р. Баржавелю, составляют франкоязычные диссертации и дипломные работы, защищенные в различных образовательных учреждениях мира. Это стало возможным, потому что несколько романов Р. Баржавеля были включены в программу по литературе в старшей и высшей школе. Таким образом, наибольшую известность этот прозаикнискал в интеллектуальных кругах «университетской элиты»: «Число академических работ, анализирующих различные аспекты творчества писателя, возрастает по мере сужения темы исследования» (*plus les documents deviennent spécialisés, plus ils sont nombreux et inernationaux*) [Chipiloff 2005: 19]. С начала 1990-х гг. во Франции защитили около десяти диссертаций, посвященных Р. Баржавелю.

В работе Л. Делор-Пьежик «Творчество Р. Баржавеля: от научной фантастики к Средневековью, или пути символического» (1996) (*L'œuvre de René Barjavel: de la science-fiction au Moyen-Âge ou l'itinéraire d'une symbolique*), написанной под руководством Ж. Дюфурне, реконструируется эволюция символического – от средневекового героического эпоса до научно-фантастических произведений XX в. При этом подчеркивается, что причисление автора к определенному жанру зачастую редуцирует значимость его текстов и проявляющихся в нем мотивов. Стремясь проиллюстрировать актуальность средневековых тем и сюжетов в литературе XX века, Л. Делор-Пьежик, по ее словам, хочет воздать должное Р. Баржавелю, «мастерски

сочетающему в своих романах литературное наследие, символику и личную интерпретацию» (*s'exprime dans L'Enchanteur comme l'aboutissement d'un cheminement mêlant héritage littéraire, symbolisme et recomposition personnelle*) [Delord-Pieszczyk 1996: http], и проиллюстрировать значимость авторской трансфигурации средневековой символики в литературе XX в.

Работа К. Батрель «Образ Ланселота в романах «Чародей» Р. Баржавеля и «Туманы Авалона» М.З. Брэдли (1996) (*LANCELOT dans L'Enchanteur de René Barjavel et The Mists Of Avalon de Marion Zimmer Bradley*), выполненная под руководством известного специалиста по сравнительному литературоведению К. де Грев, также посвящена эволюции персонажей средневековых романов в современной литературе. Взяв за отправную точку вопрос о том, что побудило двух современных писателей-фантастов обратиться к темам артуровского мифа, К. Батрель исследует авторскую перцепцию героев Артурианы. По мнению исследователя, образ Ланселота в современных трактовках легенды существенно обогатился приписываемыми ему более «человеческими чертами», и рыцарь превратился в «идеального рефлексирующего персонажа, одержимого любовью к королеве и мучительно переживающего свое чувство» (*Lancelot est devenu un héros tourmenté, héros si décal chez Barjavel, même si sa passion et son désir de s'unir à la reine le rattachent à la condition humaine*)[Batrel 1996: http]

Специфические черты французского фэнтези в рамках компаративного подхода выделены в работе В. Тивен «Тема Квеста в романе «Чародей» Р. Баржавеля и трилогии «Властелин колец» Дж. Р. Толкина» (*Le thème de la Quête dans L'Enchanteur de René Barjavel et dans The Lord Of The Rings de J.R.R. Tolkien* (1997), которой также руководил К. де Грев. Выделив «квест» (*Quest, ang. –путь, приключение, задача*) в качестве структурообразующего принципа построения художественного пространства рыцарского романа, исследователь проводит параллели с закономерностями развития сюжета в жанре фэнтези. Главные герои фэнтезийных романов перемещаются в некоем виртуальном волшебном мире, и цель их странствий связана с выполнением конкретной

задачи, причем выполнение обусловлено внутренними побуждениями персонажей. «Святой Грааль» и «кольцо всевластия» являются полной противоположностью друг другу, однако при этом выполняют схожие функции: «не являясь единственными посредниками откровения, они иллюстрируют внутренний поиск и эволюцию персонажей». При этом успешное завершение поисков знаменует собой завершение внутреннего путешествия. Цель приключения в исследуемых романах противоположна: найти Грааль или уничтожить кольцо, однако и в том, и в другом тексте Квест является источником мистических переживаний. Он позволяет героям подвергнуть сомнению смысл жизни, а также изменить мировоззрение. При этом, как замечает исследователь, «зло никогда не исчезнет полностью, каждый человек должен вернуть свой Грааль» (*Lemalnedisparaîtjamaisentièremment, chaquehomme doit reconquérirsonpropreGaal* [Thivent 1997: [http](http://)]).

Исследуя символику цвета в фантэзийном мире романа «Чародей», Д. Морель в диссертации «Изучение цвета в романе «Чародей» (2002) (*Étude des couleurs dans L'enchanteur de René Barjavel*), выполненной под руководством В. Гонтеро, отмечает, что одной из особенностей современной адаптации средневековых текстов является особый хроматический код, чуждый Средневековью: «Вводя современную цветовую символику в художественный мир артурианского повествования, Баржавель представляет своих героев и их вселенную как красочные пятна, каждое из которых являет собой некий символический образ, тесно связанный с другими персонажами» (*Barjavel a introduit des détails propres au XXème siècle et à la conception occidentale moderne des couleurs, l'auteur peut imaginer ses personnages et leurs univers comme des taches colorées, chacune constituant une image symbolique en relation avec les autres*) [Morel 2002: [http](http://)]).

Магия в произведениях исторического фэнтези – это отдельный мир, являющийся неотъемлемой частью вселенной, в которой разворачивается сюжет, считает М.Ф.В. Буркхарт в своей исследовательской работе «Мир магии,

магия мира: аспекты, роль и символизм магического пространства в произведениях героического фэнтези» (2002) (*Monde de la magie, magie du monde: aspect, rôle et symbolisme de l'univers de la magie dans quelques œuvres d'Heroic Fantasy*), написанной в Гренобле под руководством исследователя фантастической литературы Д. Шован. Создавая вымышленный мир, авторы фэнтези творят собственные космогонические мифы, в рамках которых время движется циклично в антураже сказочного средневековья. Однако, рассматривая магию в романах как объект исследования, а также изучив особенности магов и колдунов в романах Р. Баржавеля, М.Ф.В. Буркхарт в каждом из них открывает «образ нового Прометея» [Burkhardt 2002: <http>].

В статье Б. Францечини «Искать и вновь находить: современные адаптации артуровского мифа» (2006) (*Trover et retrouver: réécritures contemporaines du récit arthurien*) подчеркивается «диалектическое единство старого и нового» в современных произведениях на артуровскую тему. Современные адаптации артуровского мифа реабилитируют тему поиска, что позволяет во многих отношениях увековечить бретонский миф и в то же время подтвердить актуальность средневековых тем для современного читателя. Не претендуя на полноту изложения всех версий средневекового мифа, роман Рене Баржавеля предлагает читателю самому погрузиться в герменевтические поиски Грааля. При этом «кажущаяся наивность стиля является лишь отражением авторского восприятия мира, отдающего предпочтение веселости, а не серьезности, поэзии, а не сухому изложению фактов, детской восторженности вместо скептического разочарования» (*L'apparente naïveté de l'écriture et en ce sens révélatrice d'un projet qui préfère l'amusement au sérieux, la poésie à l'exposé, l'innocence enthousiaste au désenchantement*) [Franceschini 2006: 3].

По мнению Н. Ландрио, автора работы «Французы, написавшие будущее. Общество и власть во французской утопической литературе XX в.» (2007) (*Ces Français qui ont écrit demain. Société et pouvoir dans la littérature utopique*

français du XXème siècle) творчество Р. Баржавеля занимает особое место в истории политических и социальных представлений XX в., что позволяет выстроить хронологию французской фантастики в двадцатом веке. Начиная с 1894 года французская фантастика, постепенно интегрирующая жанр научной фантастики, раскрывается как вектор коллективного воображения и социально-политических литературных представлений. Выходя за рамки сложных иерархических отношений, возникающих в течение всего XX в. между французской и англосаксонской ветвями фантастической литературы, и представляя в оригинальных утопических или антиутопических нарративных формах, «фантастика не только исследует будущие последствия технологических или политических инноваций, но также пытается понять движущие факторы происходящих социальных преобразований» (*elle tente également de donner un sens aux transformations sociales en cours et se trouve par là même productrice de savoirs*) [Landriot 2007: [http](http://)]. Романы Р. Баржавеля, объединенные сквозной темой «общество и власть», позволили, по словам Н. Ландрио, установить историю социально-литературных репрезентаций: не отказываясь от критически важных замечаний в отношении постмодернистского общества, автор стремится представить альтернативу существующим негативным, по его мнению, общественным тенденциям.

Работа Ж.Ф. Фолле «Чародей» Р. Баржавеля: смешанное повествование» (2013) (*L'Enchanteur de René Barjavel: un récit hybride: entre synthèse et réécriture*), выполненная под руководством Д. Компер, исследователя научно-фантастической французской литературы и специалиста по творчеству Ж. Верна, дает представление о трансформации средневековых топосов в этом романе. Желая возродить для современного читателя артуровский мир и, тем самым, заново контекстуализировать историю, Р. Баржавель сумел объединить в одном произведении все основные легенды об Артуре, одновременно сделав их более понятными для современного читателя.

На русский язык романы Баржавеля практически не переводились.

Издавались лишь переводы нескольких его рассказов, таких как «Лунный Колумб» (журнал «Фантакрим-Мега») и «Мамонт» (журнал «Если»), а также эссе «Голод тигра» (журнал «Всемирная литература»). В 2016 г. в белорусском журнале «Нёман» (№ 1 – 3) опубликован роман «Дамы с единорогом» в переводе автора статей об итальянской, канадской и французской фантастике И.В. Найденкова. Как отмечает в предисловии к роману И.В. Найденков, Р. Баржавель, несмотря на его вклад в эссеистику и реалистическую литературу, является, прежде всего, «одним из крупнейших и наиболее серьезных французских фантастов XX века, занимающих в писательской иерархии место в непосредственной близости от Жюль Верна. Он – признанный старейшина, он – вдохновитель, он – эталон как для молодых, так и для опытных писателей» [Найденков 2016: [http](#)].

Несмотря на признание во Франции, какие-либо серьезные академические труды, посвященные творчеству писателя, в советском и русском литературоведении отсутствуют. Его имя вскользь упоминается в нескольких статьях, посвященных французской литературе XX века. В частности, в журнале «Литературное обозрение» Р. Баржавель обозначен как писатель, «заслуживающий серьезного разговора», в котором «словно бы воплотился стивенсоновский дуализм Джекиля и Хайда. В его произведениях то верх берет гуманистическое начало, художественность и даже пафос, то он неудержимо катится к бульварно-пикантной поделке» [Иванов 1978: 38]. В «Энциклопедии фантастики» В. Гакова (1991) представлен лишь краткий очерк творчества Баржавеля, названного «одним из ведущих авторов национальной научной фантастики» [Гаков 1991: [http](#)].

3.2. Историческое и анахроническое в романах Р. Баржавеля

«Чародей» и «Дамы с единорогом»

Впервые Р. Баржавель предпринимает попытку интерпретации средневековых легенд в романе «Дамы с единорогом» (1974), написанном в

соавторстве с ирландской писательницей и астрологом Оленкой де Веер (*Olenka de Veer*).

В центре сюжета романа – малоизвестный средневековый миф о браке человека и мифического единорога. Вопреки названию, лишь первая часть романа повествует о старинной средневековой легенде. Как сообщает нам автор, «Фульк, первый граф Анжуйский, вначале носивший прозвище Рыжий, но затем получивший известность как Плантагенет, повстречался с девушкой-единорогом во вторую пятницу июня 929 года, и эта встреча изменила всю историю Франции, Англии, Ирландии и даже Иерусалима» [Баржавель 2016: 23]. Историческая реконструкция происходит на нескольких уровнях: эффект реальности происходящего достигается за счет воссоздания прошлого при помощи реалистических элементов, которые воспринимаются просто как исторические. Баржавель детально описывает средневековые костюмы («он был в кожаной куртке с оторочкой из лисьего меха, она – в шелках, привезенных купцами с другого конца света [Баржавель 2016: 23]), упоминает реально существующих исторических лиц (Фульк II, Жоффруа II Анжуйский, Бодуэн II), однако не менее реалистично представлен и единорог, существо мифическое, но в данном случае описываемое как реально существующее: «...длинный витой рог отчетливо выделялся на фоне звездного неба, и синие глаза смотрели на Фулька, как глаза женщины, как глаза лани, как глаза ребенка» [Баржавель 2016: 23]. Элемент сверхъестественного является краеугольным камнем и куртуазного романа, и фэнтези, поскольку, питаясь интересом к чудесному, воспроизводит взаимосвязь между исторической реальностью и вымышленным идеальным миром.

Последующие события разворачиваются в XIX веке на фоне борьбы Ирландии за независимость. В романе рассказывается о судьбе пяти сестер, чьи предками были легендарный Фульк Рыжий и девушка-единорог. Сестры живут на прекрасном полумифическом ирландском островке Сент-Альбан, где каждая из пяти юных женщин выбирает собственную судьбу,

руководствуясь особенностями темперамента. Однако, какова бы ни была природа выпавших на их долю испытаний, они формируют синкретическую мозаику, являясь одновременно целью и средством. Целью каждого испытания является проверка на прочность физических или духовных сил, определение соответствия нравственных качеств поставленной задаче, а также стремление выявить скрытые противоречия. Неизбежным следствием этих поисков, направленных на познание самих себя, является то, что характеры персонажей выписаны схематично. Их, как правило, характеризуют не присущие живым людям психологические мотивации, а тесная связь с генетической наследственностью. К примеру, одна из главных героинь романа – Гризельда, мечтавшая покинуть дом, где чувствовала себя пленницей, отплывает на корабле в Америку и слышит «топот легких, радостных копыт, который почти тысячу лет назад услышал Фульк Рыжий из часовни замка после воскресной мессы, на которой его жена-единорог обрела свободу» [Баржавель 2016: 23].

Необходимо признать, что элемент странного служит подчас динамической пружиной и в научно-фантастической литературе. Однако миры фэнтези ограничиваются параллельными мирами, срединными землями (Толкин) или любым абстрактным историческим периодом. Пейзаж обычно не воссоздается детально, чтобы придать эффект достоверности, но приобретает символическое звучание. В романе «Дамы ч и единорогом » влюбленная Элис гуляет по острову, который «...превратился в корабль с грузом счастья. Лес, воодушевленный солнцем и дождями, буйно разрастался, благодаря щедрым весенним сокам. Деревья отдавались ладоням ветра, словно влюбленные девушки» [Баржавель 2016: 23].

Берясь за сюжет легенды о Мерлине и рыцарях Круглого стола, воспроизведенной в романе «Чародей» (1984), Баржавель выступает продолжателем древнейшей литературной линии. Посвящение, которым он предваряет свой роман, свидетельствует об ощущении преемственности, простирающейся дальше Средних веков: «С восхищением и благодарностью

посвящаю свою книгу бардам, сказителям, трубадурам, труверам, поэтам, писателям, которые больше двух тысяч лет пели, рассказывали, писали историю великих и свирепых простодушных Воинах и их Дамах, самых прекрасных на земле... и прошу их принять меня в свои ряды» (*Aux bardes, conteurs, troubadours, trouvères, poètes, écrivains, qui depuis deux mille ans ont chanté, raconté, écrit l'histoire des grands guerriers brutaux et naïfs et de leurs Dames qui étaient les plus belles du monde (...) et je les prie de m'accueillir parmi eux*) [Barjavel 2012: 7]. Восхищение артурианской эпопеей и ее героями сопровождало Баржавеля всю жизнь, а в 1969 году он даже хотел написать сценарий сериала или фильма о Мерлине. В одном из интервью он объяснил свое восхищение Мерлином и желание его «реабилитировать»: по его словам, был возмущен образом Мерлина в кино, в диснеевских мультфильмах, а в фильме Д. Бурмена «Эскалибур» (*John Boorman, Excalibur, 1981*) чародей предстает «и вовсе маразматиком, источенным молью» (*qui a fait de Merlin une sorte de magicien gâteux, mangé aux mites*) [Monier 1984: http]. Позже Р. Баржавель объяснил и свое желание написать роман о Мерлине: во-первых, это было связано с его стремлением мысленно вернуться в детство и сочинить роман, который ему хотелось бы прочитать в восемь лет. Во-вторых, писателю хотелось изобразить замечательную историю любви, которая соединила бы Мерлина и озерную фею Вивиан.

Возможно, именно потому, что воспоминания об Артуриане связаны в сознании писателя с детством, этот роман напоминает детскую волшебную сказку. Однако в библиографическом списке изученных им трудов, который приводится в первом издании «Чародея», фигурирует не менее дюжины серьезных исследований, что свидетельствует о тщательности подготовки. И хотя там не упоминается ни один из средневековых текстов, вполне вероятно, как полагает В. Тивент, что писатель к ним обращался напрямую, поскольку по «Чародею» можно практически дословно воспроизвести средневековые легенды. Общая сюжетная канва соответствует

трем основным средневековым источникам: это «Жизнь Мерлина» Готфрида Монмутского (1149–1151), романы «Ланселот, или рыцарь телеги» (1170) и «Персеваль, или повесть о Граале» (1176) Кретьена де Труа и «Мерлин» Робера де Борона. Желая помочь людям в обретении Грааля, Мерлин, сын девственницы и дьявола, избирает лучших из рыцарей Круглого стола, которые отправляются на поиски священной реликвии. Чародей помогает рыцарям в их поисках, полных трудностей и соблазнов. Самой главной ловушкой для них является физическая любовь – непреодолимая преграда на пути к Граалю. Артур, Персеваль, Говен, Ланселот не преуспевают в своих поисках, и только сыну Ланселота – Галахаду удастся отыскать Грааль. В конце романа Ланселот и Гвиневра погибают в объятиях друг друга, королевство Артура предано огню, а сам Артур отправляется на остров Авалон. Мерлин же навсегда воссоединяется со своей возлюбленной Вивиан. При этом на страницах своего романа Баржавель воспроизводит три рыцарских типажа, существовавшие в Средние века: рыцарь-воин (Персеваль, Артур), куртуазный рыцарь (Ланселот) и рыцарь в духовном поиске (Галахад). Многочисленные детали романа Баржавеля свидетельствуют о его глубоком знакомстве со средневековыми текстами. Роман разделен на нумерованные главы, между которыми вставлены дискурсивные части, пояснительные комментарии автора-рассказчика, весьма характерные для средневековых текстов.

Изобилует текст и анахронизмами, т.е. внедрением в изображение эпохи несвойственных ей черт, призванных сделать средневековый миф понятным современному читателю. Здесь следует сказать несколько слов о том, чем являются подобные анахронизмы и какова их функция в современном «фентэзийном пространстве». Начиная с античности и заканчивая XVIII веком, концепция истории формировалась как череда завершенных, необратимых событий, дистанцированных от настоящего. Историографическая революция, совершенная романтиками, знаменовала собой фундаментальный сдвиг в понимании социальных моделей человека и общества, привнеся в научный мир

эволюционную концепцию историзма. Отныне исторический процесс понимался как вечное преобразование, созидание, уничтожение и, в конечном счете, обратимость различных эпох. По мнению Новалиса, прошлое состояние включает в себе в свернутом виде будущее и наоборот. Идеолог романтизма Новалис предлагал «изображать историю мира как человеческую историю, находить всюду только человеческие события и отношения» [Габитова 1988: 288].

Такое понимание истории в XX веке вновь оказалось востребованным с помощью заново осмысленного понятия анахронизма, т.е. отнесения событий, явлений или личностей к другому времени относительно фактической хронологии как разделительной черты между прошлым и настоящим. Например, один из основателей «школы Анналов» Л. Февр в своей работе «Проблема неверия в XVI веке: религия Рабле» (1942) называет анахронизм «тягчайшим из всех грехов». Другой именитый историк Ж. Рансьер критикует демонизацию *анахронизма* историками и реабилитирует это понятие, заменив на *анахронию*, которую определяет так: «Слово, событие, значимая последовательность, изъятая из «их» собственного временного контекста, наделенные способностью переключать невидимые стрелки часов, чтобы обеспечить переход или соединение одной временной прямой с другой») (*c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de «leur» temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre*) [Рансьер 2016: http]. Н. Лоро также говорит о необходимости вводить в изучаемую эпоху незнакомые ей понятия, сравнивать изучаемую эпоху с нашей собственной, поскольку только настоящее является наиболее действенным рычагом понимания, а аналогия «позволяет придать жизнь и содержание таким фактам, которые на такой временной дистанции могут предстать лишь чистой формой» (*permet de donner vie et contenu à des faits qui à une telle distance risquent de se réduire à une pure forme*) [Loraux 2005: 128].

Подчеркивая неразрывную связь эпох и представляя далекое прошлое как время с созвучными современному миру и, в конечном итоге, вечными вопросами, Средневековье в произведениях, соотнесенных с жанром «фэнтези», предстает неким синкретическим единством, изобилующим географическими и временными анахронизмами. Воспроизведение истории происходит на нескольких уровнях, и эффект реальности происходящего достигается за счет воссоздания прошлого при помощи реалистичных элементов, которые воспринимаются как исторические. Однако использование исторических костюмов, орудий, гербов воскрешает прошлое не в форме чисто реалистической, а как некую реликвию, историческая достоверность в которой отсутствует. Его функция заключается лишь в том, чтобы представить некий мир, отдаленный от мира современного. Анахронизмы же, в свою очередь, обеспечивают психологическое сближение истории и современности, «оживляющее» исторических или легендарных персонажей и делающее их ближе и понятнее современному читателю. Самое «достоверное» воссоздание исторической реальности не может восстановить Средневековье в его собственном дискурсе, поскольку всегда будет существовать «неизбежное столкновение между различными пластами прошлого и настоящего», и только обнаружение сходства между ними позволяет преодолеть эту временную дистанцию.

Все анахронизмы в романе Баржавеля «Чародей» условно можно поделить на три группы: *анахронизмы гротескно-бытовые* (представляющие собой внедрение реалий XX в. в средневеково-сказочный мир), *анахронизмы лингвистические* и *анахронизмы эпистемологические* (сдвигающие, в отличие от исторических интерпретаций легенды, систему средневековых образов к современной концепции чудесного). Использование в тексте этих анахронизмов вызвано, по словам Баржавеля, его желанием «вливать свежую кровь в тело этой великолепной истории», заново открыть ее современному читателю.

Лингвистические анахронизмы в романе «Чародей» выявляют серьезную

лингвостилистическую работу автора по воссозданию средневекового колорита. Он воскрешает сцены средневековой жизни (турниры, посвящения в рыцари), а некоторые слова употребляет в их изначальной, устаревшей форме. Например, слона он называет «олифантом» (*oliphant*), а кузнеца – «ковалем» (*fèvre*). Чтобы обозначить корабли, на которых его герои перемещаются из одного мира в другой, Баржавель использует слово «челн» (*lanef*). Однако постоянная рефлексия автора над своим текстом и его стратегия саморазоблачения, в рамках которого подчеркивается литературность написанного, позволяет сохранять дистанцию между текстом и читателем. Желая быть прочитанным и понятым, Баржавель стремится быть посредником и проводником в создаваемом им мире: «В это время... Что это означает "в это время"? Какое такое время?» (*En ce temps là... Qu'est-ce ça veut dire "ce temps là"? Quel temps-là?*) [Barjavel 2012: 39]. Именно это намеренное дистанцирование автора позволяет обыгрывать и комментировать значения некоторых слов: «...эсплюмеор, не зная, что означает это слово, и никто до сих пор этого не знает» (*esplumeor, sans connaitre le sens de ce mot, et personne ne le connait encore aujourd'hui*) [Barjavel 2012: 67]. Эти авторские ремарки приобретают дидактический характер, когда, например, Баржавель рассуждает, почему оруженосцы были вооружены дубинами, а привилегией носить копье и меч обладали только рыцари. Подчас автор пускается в разъяснения лингвистических или исторических реалий, объясняя, например, что слово «ужин» (*souper*) происходит от названия блюда, которое имели обыкновение подавать вечером, а название деревни *FollePensée* произошло вследствие лингвистической деформации словосочетания *FolPansé*, то есть «излечившийся безумец» [Barjavel 2012: 67].

Стремясь удержать читательский интерес, Баржавель комбинирует стили в описании средневекового мира, с легкостью переходя от мифологического повествования к юмористически-бытовому, вследствие чего полнота воссозданного им мифа не редуцируется догматичностью. В диалогах автор широко использует современную разговорную речь, которая в устах

средневековых персонажей создает дополнительный комический эффект. Например, обращаясь к ветру, Мерлин восклицает: «Просыпайся, толстяк!» (*Réveille-toi, grosse barrique!*) [Barjavel 2012: 18]. Акцентируя характерные для Кретьена де Труа эпитеты, Баржавель трансформирует их, комбинируя различные нарративные приемы. Наивность «простака» (*nice*) Персеваля иногда оказывается недалеко от обыкновенной глупости, вызывающей улыбку. «Все это крепится к нему как панцирь к креветке, говорит он. Я разожгу огонь и засуну его туда. Когда то, что внутри, превратится в пепел, я смогу свободно располагать тем, что снаружи. Хорошо, конечно, быть наивным, сказал Мерлин, но никак не идиотом!» (*Tout cela tient sur lui comme la carapace d'une écrevisse, dit-il. Je vais allumer un feu et le mettre dedans. Quand l'intérieur sera réduit en cendres, je pourrai disposer de l'extérieur. Il est bon d'être naïf, dit Merlin, mais non d'être idiot!*) [Barjavel 2012: 109].

Еще одним приемом, свойственным фантастической литературе в целом и фэнтези, в частности, является гротеск, т.е. соединение фантастического и реально-бытового в едином образе. В романе «Чародей» это реализуется при использовании *гротескных анахронизмов*. Перенесение современных реалий в Средневековье порождает комический эффект и обнаруживает связь «фэнтезийного» романа Р. Баржавеля с научно-фантастической литературой. В одной из сцен Мерлин решает помочь голодающим жителям средневековой деревни и дарит им современный супермаркет: «Это была старая лачуга Жоэля, которая в одночасье преобразилась. Ее передняя стена превратилась в абсолютно прозрачное стекло, сквозь которое можно было увидеть ряды полок, уставленных консервами... А рядом висела груда металлических корзинок, чтобы в них можно было все это сложить и унести» (*C'était la vieille mesure de Joel... qui se trouvait reconstruite et transformée. Son mur du devant était remplacé par un grande vitre toute transparente qui laissait voir à l'intérieur des rangées de casiers pleins de boîte Et une pile de paniers en fil de fer, pour se servir et emporter*) [Barjavel 2012: 279].

Однако Баржавель использует гротескные анахронизмы не только для того, чтобы вызвать у читателя улыбку и актуализировать таким образом мифическую эпоху короля Артура. Временам, когда люди жили в согласии с природой, а леса и водоемы населяли боги и духи, автор противопоставляет современную техногенную цивилизацию, уничтожающую природу и несущую тем самым зло и разрушение. Поэтому когда в романе Баржавеля дьявол решает помочь Моргане построить ее дворец в Долине без Возврата, куда она завлечет Ланселота и других рыцарей, то делает он это с помощью современной техники: «После снарядов настала очередь бульдозеров, копателей, экскаваторов, компрессоров, нивелировщиков... Небо почернело от дыма, стало серым от пыли и красным от языков пламени» (*Derrière les missile, vinrent les bulldozers, les arracheurs, les excavateurs, les compresseurs, les aplanisseurs... Le ciel était noir de fumées, gris de poussières, rouge de flammes*)[Barjavel 2012: 308].

Противопоставляя «дьявольские» машины царству Природы, Баржавель придает дополнительную смысловую нагрузку цвету, особенно в соотнесении с природными элементами, что, по мнению М. Пастуро, не соответствует знаково-символическим функциям цвета в Средневековье, когда природа представала в монохромной черно-белой гамме: «Церковные постановления объявляют войну не только тому или иному отдельно взятому цвету, но и цветам соположенным, то есть полихромии. Реймский собор 1148 года под председательством Папы Евгения III осуждает "непристойное многообразие цветов" (*varietas colorum indecora*)»[Пастуро 2012: 166]. Куртуазная культура «реабилитировала» зеленый цвет, ставший цветом веселья, красоты и молодости, однако в целом, по мнению исследователя, природа представлялась «как некий "комплекс" живых существ и неодушевленных предметов, возникших в результате соединения четырех стихий: воздуха, земли, огня и воды. Поскольку у каждой из стихий есть свой цвет, природа выстроена вокруг четырех цветов: белого (воздух), черного (земля), красного (огонь) и зеленого (вода)» [Пастуро 2018: 43]. Кроме того, на закате Средневековья зеленый гораздо чаще ассоциируется с

дьяволом и его свитой, превратившись в цвет ведьм и яда.

Инновация, которую вносит Баржавель, заключается в обновлении сказки, где средневековые сюжеты и персонажи обретают новый хроматический код, понятный людям XX века. По утверждению исследователя Д. Морель, цветовая символика романа предстает не только декоративным элементом. Автор наделяет своих героев и их миры «особым хроматическим кодом, в ключе которого может быть интерпретировано все повествование» (*L'auteur les agence selon son propre code chromatique, à partir duquel nous pouvons lire l'histoire et en faire une des clés du conte*) [Morel 2002: http]. Цветовой код романа основан на трех основных цветах: белом, черном и красном. Представления о свете и тени модулируют основную оппозицию добра (белого цвета) и зла (черного цвета), что, по утверждению О.В. Тимашевой, свидетельствует об устойчивости цветовых ассоциаций, «пришедших к нам из доисторической эпохи и преобразованных затем в символические цветовые системы» [Тимашева 2009: 158]. Системы эти взаимодействуют и противоборствуют между собой: «На этом зеленом фоне цвета доспехов и одежд рыцарей сходились и превращались в лучах солнца в ослепительную феерию, которую Ланселот пересекал белой вспышкой» (*Sur ce fond vert, les couleurs des armes et des robes des chevaux s'affrontaient et tournoyaient aux feux du soleil en une fête éblouissante que Lancelot traversait comme un éclair blanc*) [Barjavel 2012: 88].

К тому же в тексте проводится различие между цветом, связанным с природой, и цветом, связанным с культурой, то есть миром людей. Природе в романе отведена главенствующая функция: она воплощает собой гармонию и красоту. Именно поэтому многие цветовые обозначения связаны с тропами, черпающими свои термины из природы. По мнению О.В. Дубняковой и А.С. Балиной, большой диапазон символических значений цвета в тексте художественного произведения обусловлен «индивидуальным авторским замыслом», находящим свое воплощение в таких языковых единицах, как «метафора, эпитет и сравнительная конструкция с семантикой цвета»

[Дубнякова, Балина 2018: [http](#)].

В авторской символике цвета можно усмотреть и его пространственное распределение. Действительно, художественное пространство романа «Чародей» состоит из разных миров, два из которых являются основными: Другой Мир и Земля. И если мир рыцарей является полихромным, то остальные «миры» характеризуются каким-то одним доминирующим цветом: белым – для мистического мира замка Грааля и владений Озерной Феи, черным – для подземного мира. Эти миры сменяют друг друга на вертикальной оси, символизируя подъем от черного – к свету, от зла – к добру. Служителей дьявола символизирует черный цвет (*Claudas le Noir, Brandus le Noir*), а благородство рыцарей Артура находит свое отражение в блеске их серебряных доспехов: «...рыцарь, чьи доспехи сияли на солнце, словно они были только что выкованы из серебра» (*un chevalier dont les armes brillaient au soleil comme si elles eussent été d'argent neuf*)[Barjavel2012: 40].

Главный герой романа Мерлин воплощает собой многообразие жизни и богатство ее цветовой палитры: в романе он является тем, кто «производит все цвета» (*faiseur des couleurs*). Наконец, Баржавель иногда намеренно нарушает свою собственную цветовую символическую систему, желая подчеркнуть политеистическую концепцию романа, не связанного с какими-то определенными религиозными догмами. Иногда на страницах романа появляется «госпожа, одетая в синее, поскольку в этих местах синий цвет является траурным» (*la chatelaine toute vêtue de bleu car c'était la couleur du deuil en ces lieux*)[Barjavel2012: 204], или рыцарь «с плечами, покрытыми красной материей в знак траура» (*les épaules couvertes d'une étoffe rouge en signe de deuil*)[Barjavel 2012: 150].

Д. Морель, исследуя символику цвета в романе, приходит к заключению, что в тексте Баржавеля Природа, воплощенная в персонаже Мерлина, противопоставляется Культуре, отождествляемой с «черным адом» цивилизации [Morel 2002: [http](#)]. Актуализируя средневековое повествование с помощью

анахронизмов, автор не только стремится сделать его более понятным, но и с помощью сложного хроматического и символического кода выступает с критикой современного мира. Дьявольский цвет – черный, он символизирует упадок, пришедший на смену некогда существовавшей гармонии между людьми и природой, воплощением которой является чародей Мерлин.

Однако наибольший интерес представляют для нас *анахронизмы эпистемологические*, в которых находит отражение авторское переосмысление канонических тем и сюжетов, также продиктованное целью сделать последние более понятными современному читателю. При этом средневековые мифологемы и персонажи полностью не лишаются изначально присущего им смысла, а лишь обогащаются новыми коннотациями.

Первое упоминание Чаши Грааля в средневековой литературе, где этот символический предмет в определенной степени оставался, по мнению большинства исследователей, символическим «продолжением» чудесного котла Дагды из кельтской мифологии, встречается в романе Кретьена де Труа «Персеваль, или повесть о Граале» (1182–1189). Изначально «грааль» у Кретьена – это глубокое блюдо, «украшенное разными камнями, самыми богатыми и драгоценными, какие только можно было найти под водой и на земле» (*des pierres précieuses y étaient serties, des plus riches et des plus variées qui soient en terre ou en mer*) [Chretien de Troyes 1999: 580], на котором подают рыбу. Это, по мнению Ж. Маркаля, позволяет судить об окситанском происхождении слова: «Грааль, обозначающий блюдо, предназначенное для подачи на стол рагу... Пищане является обыденностью, она священна» (*D'ailleurs, le mot Graal provient de l'ancien occitan Gradal et pour faire le cassoulet, on se sert d'un gradal. La gastronomie n'est pas profane, elle est sacrée*) [Markale 2001: [http](http://)].

Уже к концу романа Святой Грааль вытесняет грааль профанный: отшельник, наставляющий юного Персеваля, придает христианское значение «этой святой вещи» (*Le Graal est chose si sainte*) [Chretien de Troyes 1999: 834], которой отныне стал Грааль. Таким образом, Кретьен де Труа придал кельтским

мифологемам христианский смысл, обыграв их многозначность. В романах Робера де Борона «Иосиф Аримафейский» и «Мерлин» легенда о Граале окончательно прикрепляется к романам Артуровского цикла, а само королевство Артура существует лишь благодаря и во имя искупительной жертвы Христа, символом которой предстает чаша Грааля. Зерном этой версии легенды является апокрифическая история о слуге правителя Иудеи Иосифа Аримафейского, о его подвиге, пленении и чудесном вызволении. Согласно этой версии, Святой Сосуд, или Грааль, – это тот самый сосуд, в котором Пилат омыл свои руки, которым пользовался Христос на Тайной вечере и в который пролилась божественная кровь с креста. Робер де Борон связывает Грааль с идеей спасения путем приобщения к чудесной чаше. В прозаическом цикле «Ланселот-Грааль» (1220) Грааль окончательно превращается в блюдо, из которого ел Иисус во время Тайной вечери, а его поиски средневековые авторы отождествляют с поисками Бога. Собственно, эта трактовка символа и легла в основу романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», а затем вдохновила Р. Вагнера на создание одноименной оперы. Как писал А. Хуг: «Христианство присваивает себе чашу Грааля и помещает капли крови своего Бога на наконечник древнего копья...» (*Il baptise la coupe Graal, met une goutte de sang de son Dieu à la pointe de la lance ancienne*) [Hoog 1995: 29].

В романе «Чародей» тема Грааля не предстает сугубо «христианской», какой она являлась с XII в., а оказывается обогащенной кельтскими и более общими фольклорными чертами: Грааль вновь предстает волшебным магическим предметом, под стать рогу изобилия Брана или волшебному котлу Дагды. Как отмечает Д. Вальтер, «миф о Граале является, бесспорно, одним из самых богатых художественных образов, разработанных в литературе. Он складывался поэтапно... Грааль стал поэтическим символом становления литературы, символом, свободным для любых воображаемых метаморфоз» (*Le mythe du Graal est sans conteste l'un des plus riches complexes imaginaires que la littérature ait su élaborer. Il s'est constitué par étapes successives (...). Il devient*

l'emblème poétique d'une littérature en devenir: signe en attente de toutes ses métamorphoses imaginaires) [Walter 2001: 17]. В начале XX века основу семантики и стилистики интерпретации легенд Артурианы писатели, в частности Ж. Грак, видели в экспериментах со смысловыми полями, поиске путей ее стилистической адаптации под новые идеи. Послевоенная литература, которая «приобретает исключительную социальную и метафорическую нагрузку» [Тимашева 2008: 100], вновь возвращается к сюжетной канве и идеологической проблематике традиционных репрезентаций артуровских легенд.

Изначально Грааль в романе Баржавеля является простой глиняной чашей, которую изготовила Ева, чтобы собрать кровь Адама, сочащуюся из его ребра после сотворения первой женщины. Как остроумно сообщает автор, хозяйственная Ева использовала Грааль в Эдеме в качестве посуды, чтобы «зачерпывать воду из источника или собирать вишни и миндаль. Нуи, конечноже, яблоки» (*puiser l'eau de la source ou récolter les cerises et les amandes...Et les pommes aussi bien sur*)[Barjavel 2012: 21]. Эта юмористическая ремарка, превращающая священнейшую европейскую реликвию в корзину для фруктов, не столько десакрализует миф для создания комического эффекта, сколько позволяет Баржавелю отступить от сугубо христианского толкования мифологемы. После грехопадения чаша Грааля была разбита ангелом, а затем вновь собрана по кусочкам, чтобы служить уже Христу.

Избегая прямого отождествления Грааля со священной христианской реликвией, автор с помощью своей диалектической интерпретации старается тем самым уравновесить все наиболее популярные гипотезы генезиса Грааля. Баржавель не стремится ни к истолкованию символов, ни к воспроизведению библейских сказаний: в его романе чудеса и магия, имеющие христианские или языческие корни, божественное или дьявольское происхождение, призваны воссоздать чудесное-фантастическое в его синкретическом единстве. Убежденный в том, что в основе каждой религии лежит некое откровение,

соприкосновение человека с божественным, сверхъестественным, писатель стремится объяснить это простыми словами своим современникам, пользуясь в качестве модели артуровским мифом. Объясняя появление на страницах своего романа представителей мифического ирландского племени Туата де Дананн, греческих нимф или богини Дианы, Баржавель утверждает, что «Боги не умирают. Они удаляются в укромные места, где превращаются в какие-нибудь природные элементы, что позволяет им присутствовать на земле, оставаясь неузнанными» (*les dieux ne meurent pas...Ils se retirent en des lieux secrets ou se transforment en des phénomènes naturels qui leur permettent d'être présent sans qu'on les reconnaisse*)[Barjavel 2012: 57].

Женщина, любовь и истина предстают основными компонентами, связанными у автора с понятием Грааля: «Если однажды я удостоюсь заглянуть в Грааль, то в нем я увижу твои груди. Они воплощают совершенство мира, объясняют его движения и формы и раскрывают его тайны» (*Si un jour je suis admis à regarder dans le Graal, ce sont certainement tes seins que j'y verrai. Ils sont la double perfection du monde, ils expliquent les mouvements et les formes et éclairent les mystères*) [Barjavel 2012: 281]. Представая чем-то большим, чем простая метафора, идея отождествления женщины и Грааля у Баржавеля является ключевой в авторской системе образов и развертывании повествования. Женщина не просто символизирует мир и творение, она предстает видимым образом Бога на Земле. Обращаясь к своей возлюбленной Вивиан, Мерлин отождествляет ее с Богом: «Бог – это ты... Бог – в тебе, он живет в тебе, потому что ты прекрасна... ты являешь собой его чудеса...» (*tu es Dieu...Dieu est en toi, Dieu t'habite parce que tu es belle... tu es ses miracles*)[Barjavel 2012: 30].

Из этого простого сопоставления женщины-божественного и Грааля рождается авторское видение этой средневековой мифологемы. Религиозность Баржавеля конденсирует в себе множество течений, мифов, апокрифических и языческих напластований. Бога он отождествляет с идеей вечной любви, ахарактеризуя божественное, ссылается на миф об андрогинах, вложенный

Платоном в уста Аристофана: «Они разделили Единое надвое» (*ils coupèrent l'Unique en deux*) [Barjavel 2012: 15]. Это отчасти объясняет, почему целомудрие является у Баржавеля непременным условием обретения Грааля. По мнению писателя, именно земная, физическая любовь препятствует обретению Чаши. Причем, речь не идет об отказе от физической любви, а о сублимации, возвышении этой любви: «Тот, кто призван найти Грааль, должен быть целомудренным. Необходимо, чтобы он был исторгнут из человеческого потока, освобожден от желания, увлекающего его в водоворот поколений и превращающего его в раба, неотличимого от миллиардов подобных ему рабов, людей или животных, занятых лишь одним – продолжением рода» (*Celui qui est appelé à découvrir le Graal doit être vierge. Il faut qu'il soit arraché au fleuve, libéré du désir qui l'entraîne dans le courant (des générations) et fait de lui un esclave indiscernable parmi les milliards de milliards d'esclaves, hommes ou bêtes, accomplissant la même tâche: assurer la continuité de la vie*) [Barjavel 2012: 72].

«Телесное» не уничтожает Грааль, а составляет с ним единое целое, подобно мифическому андрогину. Именно поэтому рыцари должны выбирать между любовью к женщине и Граалем. Мерлин говорит влюбленной в него Вивиан: «С тех пор, как я увидел тебя, я познал, что являюсь лишь половиной себя самого. Ты – другая моя половина, которая взыскует меня и в которой я нуждаюсь.... Однажды нам придется выбрать» (*Depuis que je t'ai vue, je sais que je ne suis que la moitié de moi-même. Tu es mon autre moi qui me demande et dont j'ai besoin... Un jour... il nous faudra choisir*) [Barjavel 2012: 112].

Так, Ланселот не преуспевает в своих поисках, поскольку выбирая между Граалем и своей любовью к Гвиневре, он понимает, что чувство к королеве сильнее желания увидеть Грааль. Гвиневра воплощает собой Грааль Ланселота, в то время как Вивиан является Граалем Мерлина. Однако сын Ланселота Галахад, выросший в лесу, давшем ему «жажду абсолютного света и стремление к небесам», вдали от всех искушений и дурного влияния людей, преодолевает все преграды, излечивает больного короля и находит Грааль.

Интересно, что когда он приподнимает покрывало, скрывающее Грааль от мира, он трансформируется, обретая некое Знание. Однако о сути этого знания Баржавель умалчивает, поскольку вовсе не тайна Чаши находится в центре внимания автора. В интервью о сути откровения Грааля Баржавель сообщает, что и сам не представляет, в чем она заключена: «Я лишь захотел, чтобы моя книга пробудила у читателя желание самому отправиться на поиски Грааля» (*J'ai cependant souhaité que mon livre donne à quelques lecteurs l'envie de se mettre eux-mêmes à la recherche du Graal*) [Monier 1984: http].

Успешное завершение поисков Грааля знаменуется счастливым воссоединением Мерлина и его возлюбленной Вивиан. В отличие от Мерлина Робера де Борона, добровольно давшего Вивиан себя заколдовать, или Мерлина Гальфрида Монмутского, охваченного безумием, Баржавель описывает Мерлина в соединении с возлюбленной в возвышенно экзальтированном ключе, где достижение абсолютной любви становится синонимом и зримой параллелью обретения Чаши Грааля: «Они познали радость абсолютной любви, где плоть и разум, соединяясь и сливаясь, заполняют собой всю вселенную. <...> Воздух, медленно вращаясь, сомкнулся вокруг них, скрыв влюбленных от посторонних взглядов. Сэтого дня они живут вне времени в невидимых воздушных покоях, покояхлюбви» (*Ils entraient dans la joie de l'amour absolu où la chair et l'esprit se rejoignent, se confondent et emplissent l'univers. <...> L'air a tourné lentement et s'est refermé autour d'eux, les déroband aux regards du monde. Ils vivent depuis ce jour dans la chambre invisible, la chambre d'air, la chambre d'amour, que le temps promène*) [Barjavel 2012: 470].

Именно поиски Грааля становятся магическим путешествием, которое вне зависимости от результата помогает героям познать себя и движущие ими мотивы, и именно они занимают Баржавеля: «Поиски Грааля – это поиски себя самого, самого сокровенного, скрытого под внешней оболочкой. Это поиски взаимосвязи каждого из нас с космосом, поскольку любое человеческое существо является центром мироздания... Именно в этом заключается тайна

Грааля, именно это стоит искать» (*La Quête du Graal, c'est donc la quête de soi-même, de son intérieur profond, au-delà des apparences, c'est la recherche des rapports de chacun de nous avec le cosmos: chaque être humain est le centre de l'univers. Au lieu de s'ouvrir vers lui, nous le subissons et nous oublions qu'elle est notre mission au centre de la vie, de la création. C'est cela le mystère du Graal, ce qu'il faut chercher*)[Monier 1984: http].

Персонажи легенды, проходя сквозь века, претерпели существенную трансформацию, равно как и их имена. Баржавель акцентирует психологические нюансы взаимоотношений героев, очеловечивая свои персонажи и отчасти лишая их мифических ореолов. Сложность обуревающих их страстей, чувств и мотиваций сообщает дополнительный динамизм действию, а также сподвигает на раздумья о человеческой природе, сути любви и духовных поисков протагонистов. В романе причудливо переплетаются средневековые морально-этические нормы и понятия, возникшие значительно позднее (психоанализ, паранормальные способности). Так, дева озера Вивиан в ряде средневековых текстов именовалась Ниниан, а также отождествлялась с Морганой, сводной сестрой Артура, о которой нельзя было судить однозначно – «хороша» она или «плоха». Баржавель снова их разделяет, наделяя каждую набором почти архетипических черт. Морганя предстает негативной, почти андрогинной фигурой, манипулирующей чувствами людей и являющейся, по сути, причиной гибели королевства Артура: «Она была... невысокой, худой, очень подвижной, с черными, коротко подстриженными волосами... что делало ее похожей на озорного мальчишку. Ее темные глаза горели огнем, исторгаемым ее телом» (*Elle était... petite, mince, toujours en mouvement, et gardait ses cheveux noirs coupés court... ce qui lui donnait l'allure d'un garçon qui joue. Ses yeux sombres brillaient d'un feu qui était celui de son corps*) [Barjavel 2012: 21].

Что касается Вивиан, то Баржавель постарался лишить «деву озера» всей средневековой амбивалентности: в его трактовке она не представляет угрозы ни для Мерлина, ни для других персонажей. По мнению О. Вокансон, «Баржавель

сохраняет присущий Ниниан эротизм, однако обогащает ее образ современным представлением о женской сексуальности, нейтрализуя тем самым демонизирующий женскую чувственность подход женоненавистнических средневековых романов: Вивиан не только сама является объектом желания, но и стремится к обладанию любимым» (*l'auteur reprend l'érotisme de Niniane en ce sens que Viviane est un objet du désir mais il va plus loin: la jeune femme éprouve également du désir pour Merlin contrairement à la Niniane qui met tout en œuvre pour préserver son pucelage. Ainsi, Barjavel accorde à Viviane une sexualité «moderne» et gomme la dimension misogynne des romans médiévaux.*) [Vocanson 2018: 54]. Авторское намерение лишить образ Вивиан отрицательных коннотаций с наибольшей силой проявляется в знаменитом эпизоде легенды, связанном с похищением младенца Ланселота после гибели его отца. В отличие от средневековых текстов, Вивиан не сама похищает младенца, а действует по просьбе Мерлина, являясь тем самым орудием судьбы, предначертанной Ланселоту. Современный облик Вивиан кажется лишенным того могущества, что предписывалось ей традицией. К примеру, когда она становится приемной матерью Ланселота, она кормит его грудью и настолько тщательно оберегает от возможных угроз, что ее избыточная забота напоминает современную родительскую гиперпротекцию. Мерлин даже вынужден на время лишить ее магических чар, чтобы она отпустила Ланселота и дала ему возможность продолжать свой путь.

Еще одна черта, делающая роман Баржавеля действительно современным, – это психологизм в описании чувств персонажей. Писатель уведомляет обо всех переживаниях и чувствах Вивиан, не являющейся более статичной женской фигурой, призванной сыграть отведенную ей роль в жизни Мерлина и Ланселота. В романе Баржавеля она воплощает саму Любовь, выступающую в двух ипостасях: возлюбленной и матери.

Центральный персонаж – Мерлин вырисовывается с помощью богатой и сложной палитры. Его магические силы делают его не сверхъестественным,

а в высшей степени «естественным» персонажем: ему подчиняются как природные стихии (в виде урагана обрушивается Мерлин на врагов Артура), так и мир растений и животных, в каждом из которых он проявляется в символическом облики. К примеру, появившись в виде белого оленя, он взывает к средневековой традиции изображать дьявола в виде оленя, однако белый цвет контрастирует с изначальной символикой, сообщая ему скорее позитивный аспект, поскольку сын Лукавого и девственницы выбрал вопреки желанию отца путь служения добру: «Его окрас напоминал свежесвыпавший снег, и когда он пересекал поляну, его рога колыхались, как паруса корабля» (*Son poil était pareil à de la neige fraîchement tombée et tandis qu'il traversait la clairière sa ramure se balançait comme la voile d'un vaisseau*) [Barjavel 2012: 225]. Яблоко также играет существенную роль в общей символике Мерлина, поскольку, исходя из некоторых источников, Мерлин был зачат, когда девушка проглотила косточку от яблока, в которую проник дьявол. У Баржавеля Мерлин часто появляется, жуя яблоко или восседая на яблоне. Тесную связь Мерлина с природным царством символизирует также зеленый цвет его одеяния, пояса и глаз. Укрывшись в лесу, Мерлин пытается забыть Вивиан, но поскольку в ней течет кровь Диониса, «бывшего бога лесов, земли и вод и счастливой жизни в гармонии с животными и деревьями» (*l'ancien dieu des forêts, de la terre et des eaux et du bonheur de vivre en amitié avec les animaux et les arbres*) [Barjavel 2012: 60], волшебник не может избавиться от своих чувств к ней.

3.3. Художественный вымысел и приемы фантастического в романах

Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом»

Тематическая обусловленность текста влияет на выбор форм и приемов реализации условно-фантастической образности. Восходя, по мнению Е.В.Гольденберг, к «принимаемой рациональности» и во многом наследуя тем самым архаическому мифу и волшебной сказке, фэнтези «основывается на контрасте чтения, когда читатель знает, что вступает в область иррационального,

в которой ничто не будет объяснено, а, наоборот, представлено как само собой разумеющееся» [Гольденберг 2009: 120].

Художественное пространство в романе Р. Баржавеля «Чародей» лишено географической и временной конкретности. Все события происходят в некой условной реальности, лишь отдаленно напоминающей реальность объективно существующую, в которую в качестве фантастических элементов включены вымышленные географические объекты. Следуя традиции артуровских легенд, автор локализует Великую Бретань (*Grande-Bretagne*) как область, включающую в себя современные Англию, Ирландию и французскую Бретань (*Petite Bretagne*). В ней помещено мифическое королевство Логрес (*Logres*) и его легендарная столица – Камелот (*Camelot*), а также некий Подземный мир, владение кельтских божеств племени богини Дану. Под Солсберийской равниной, вблизи Стоунхенджа, который на страницах романа предстает монументом, возведенным Артуром в честь победы над другими королями, ставшими его вассалами, Баржавель располагает «священный» кельтский остров Авалон, а недалеко от Камелота – Замок Приключений (*Le Château Aventureux*), или Замок Грааля. Тема романа и его мифические аспекты побуждают автора чередовать в повествовании «географические», реально существующие объекты, с объектами «мифологическими», существующими в рамках той традиции, преемником которой он является. Следует отметить, что Баржавель прекрасно отдает себе отчет в этой дифференциации и старается в авторских отступлениях прояснить для современного читателя мифологическую картографию артуровского мира: «Рыцари, короли, захватчики переезжали из одной Британии в другую на больших или маленьких кораблях. Иногда появлялась или отплывала маленькая лодка без парусов и весел... увозя по рекам или в открытый океан живых или погибших рыцарей, а иногда и пламенеющий меч» (*Les chevaliers, les rois, les envhaisseurs allaient d'une Bretagne à l'autre sur le grands ou petits vaisseaux. Parfois arrivait ou partait une brique sans voile... transportant des chevaliers vivants ou morts, ou une épée qui flamboyait*) [Barjavel

2012: 15].

Альтернативные миры литературы фэнтези являют собой некую пасторальную вселенную, тесно связанную с идиллическим прошлым и природой. Для сохранения эффекта достоверности пейзажи не воссоздаются детально, а имеют, скорее, символическую окраску. Например, место действия романа «Дамы с единорогом» описано как некий мифический остров, Земля обетованная, хранящая в своих недрах ключ к разгадке истории семьи и всей страны: «Под куполом девственно чистого неба в протянутом ему кубке моря лежал изумрудный остров, изысканный, словно грудь юной девушки, и на его вершине виден был сосок, образованный руинами аббатства с их приземистой башней» [Баржавель 2016: 35].

Однако гораздо больше внимания автор уделяет символическому описанию миров, выходящих за пределы человеческого картографии. Это особые скрытые миры, география которых является основой их символической структуры. Они расположены за пределами известных земель, однако могут открываться некоторым посвященным в их тайны (Мерлин) или избранным (Персеваль, Галахад), которые попадают в них на «челнах» (*lanef*), окрашенных в соответствующие этим мирам цвета. Например, Мерлин, Ланселот и Артур попадают в мистический подземный мир народа богини Дану на черном челне, после того как Ланселот ударил *мечомпоскале* так сильно, что *скаларазверзлась* на две части. Мистические миры в романе помещены за рамками земных координат пространства и времени. Им также не свойственна человеческая дихотомия добра и зла: «черный челн», который позволяет попасть в подземный мир, символизирует лишь тайну места назначения, его древность, уходящую вглубь времен: «Перед вами подземные земли Ирландии, – сказал Мерлин. – Это страна ушедших времен. Великанам, которые ее населяют, нет больше места под солнцем Земли. Их небо здесь – серое, а солнце – холодное» [Barjavel 2012: 260]. От глаз непосвященных скрыт и Замок Приключений, оберегающий Грааль. Визуальное восприятие рыцарей,

увидевших этот замок, соответствует их шкале ценностей и индивидуальным аспектам личностей: Ланселот видит, как король Пелес выходит из воды в серебряном блеске, Галахад не может определить, является ли замок, высящийся перед ним, огромным или крошечным, как хижина, а Персеваль и вовсе не может отличить этот замок от жилища приютившей его дамы Берте. В романе «Дамы с единорогом» таким скрытым для непосвященных местом является таинственный туннель, ведущий к морю. И лишь одна из сестер, Гризельда, смогла понять его предназначение и воспользоваться им: «И она поняла, для чего предназначался туннель, когда ты внезапно выходишь из ночи и оказываешься в сердце солнечного огня» [Баржавель 2016: 35].

Мирам фэнтези обычно не свойственна временная конкретность, что также призвано подчеркнуть их фантастичность. Время похоже на время мифологическое, что дает основание многим исследователям фэнтези утверждать, что литература этого жанра гораздо более приближена к мифам, нежели к литературной сказке. Мифологическому времени, по мнению А.Ф. Лосева, свойственна «нераздельность причин и следствий во временном потоке, поскольку сам временной поток мыслится в мифологии как нераздельная в себе цельность, которая сама для себя – и причина, и цель» [Лосев 1977: 33]. Поэтому события в романе Р. Баржавеля развиваются циклично, последовательно проходя этапы гармоничного и хаотичного существования. Фиксируя время начала повествования («Более тысячи лет назад в Бретани жил Чародей по имени Мерлин» (*Il y a plus de mille avant vivait en Bretagne un Enchanteur qui se nommait Merlin*)[Barjavel 2012: 9]) и указывая тем самым на временную неопределенность событий, описываемых в романе, отграничивая их от времени реального, характеризующегося непрерывностью и упорядоченностью (А.А. Потебня), Баржавель затем и вовсе выносит Мерлина за скобки временной парадигмы, сообщая, что «время проносилось, не затрагивая его. Оно владело вечной молодостью лесов» (*le temps passait sur lui sans le toucher. Il avait la jeunesse éternelle des forêts*) [Barjavel 2012: 9] и превращая его

тем самым в вечно архетипического героя, существующего вне времени и пространства. Возлюбленная Мерлина Вивиан тоже перестает стареть в возрасте шестнадцати или двадцати лет, и когда после долгой разлуки она встречает своего приемного сына Ланселота, то «в блеске своих шестнадцати или двадцати лет, она походила скорее на дочь Ланселота, а не на ту, которую она называл... Мамой!» (*dans la splendeur de ses seize ans, vingt ans peut-être, elle eût passé pour la fille de Lancelot, au lieu de celle qu'il appelait... Mère!*) [Barjavel 2012: 311]. В конце повествования, после гибели артуровского королевства, Мерлин удаляется со своей возлюбленной Вивиан на некий таинственный остров посреди озера, «где с того дня они живут в невидимой комнате, которая однажды снова явится миру» (*ils vivent depuis ce jour dans la chambre invisible... un jour elle s'ouvrira*) [Barjavel 2012: 470–471].

Архетипическими чертами наделена и единоутробная сестра Артура, извечная противница Мерлина и рыцарей Круглого стола – Моргана. Укрывшись от дьявола, которому она продала душу, за бетонной стеной, пропитанной святой водой, она, по замечанию Баржавеля, до сих пор находится там: «Сюда приезжают туристы, японцы, особенно многочисленные немцы... и они не подозревают, что у них под ногами мечется вне себя от бешенства сестра короля Артура, замурованная в гигантской скале» (*Des touristes y viennent, des Japonais, des Allemand surtout... Ils ne se doute pas que sous leurs pieds rale, rage, s'agite la sœur du roi Arthur enfermée dans l'énorme pierre*) [Barjavel 2012: 467]. Такое обращение к вневременным образам, в которые укладывается «осознающая себя жизнь, стремящаяся обрести некогда предначертанные ей приметы» [Манн 1986: 115], а также проекция этих образов в настоящее знаменуют собой попытку авторского переосмысления фольклорно-мифологического образно-мотивного комплекса, попытку создать собственный авторский миф.

В романе «Дамы с единорогом» автор прибегает к иному приему, соединяющему реальный исторический и вымышленный фантастический мир в единый пространственно-временной континуум. Автор снабжает реальные

исторические события фантастическим контекстом: «И все последующие короли и королевы Англии, со времен Генриха II Плантагенета и до наших дней, являются потомками Фулька Рыжего и девушки-единорога, с которой он встретился в золотых зарослях дрека. Тюдоры, Йорки, Ланкастеры, Стюарты, Нассау – у всех в жилах течет кровь единорога» [Баржавель 2016: 10].

Романтический принцип двоемирия является основным конструктом произведения в жанре фэнтези: реальному, обычному миру неизменно противостоит мир волшебный, существующий вне времени и пространства. Условно-фантастическая образность воображаемого мира реализуется с помощью ряда приемов, основным из которых является конструирование не существующих в природе сущностей и наделение их фантастическими свойствами. Фигурирующие в романе «Чародей» фантастические образы основаны на буквальном воплощении таких речевых тропов, как гиперболы (великаны, гигантские черви) и аллегии (Мерлин в обликах белого оленя или говорящего белого ворона). Наконец, еще одним приемом фантастического являются алогизмы или намеренная необъяснимость, парадоксальность ситуаций, реализованная, прежде всего, в «магических силах», которыми Баржавель наделяет своих героев. Так служанка семьи Грин в романе «Дамы с единорогом» в трудные минуты жизни советуется с таинственным лисом необычной окраски и получает от него ответы на все вопросы.

Не только главный герой романа «Чародей» Мерлин, но и Вивиан наделена сверхъестественными способностями. Они могут превращаться в птицы зверей, а также превращать других. Эта способность к «метаморфозам» является нововведением Р. Баржавеля: в средневековых текстах только Мерлин обладает такой способностью к трансформации, которая является наследием его отца – дьявола. Действительно, «поскольку способность к превращениям означает реорганизацию мира, сотворенного Богом, такие трансформации не могут быть восприняты христианской религией как божественный дар» (*En tant*

qu'elle préside à une réorganisation de la Création, la capacité de transformation ne pouvait pas être conçue par la religion chrétienne comme un don divin) [Noacco 2005: 7], и в средневековых текстах даже Мерлин редко к ним прибегает, предпочитая создавать мнимые иллюзии превращений. Пожалуй, единственным «зооморфным» обликом Мерлина является его превращение в оленя с белыми ногами в цикле «Пост-Вульгата» (1230–1240): «В самом деле, он превратился в оленя, самого огромного и прекрасного из когда-либо существовавших. Одна его нога была белой, а могучие рога, которые доселе не украшали ни одного оленя, делились на пять ветвей» (*Car il devint uns cers li plus grans et li plus merveillous que nus eüst onques veü, et il ot un des piés devant blanc et v branches en son chief, les greignours c'onques fuissent veües sorcerf*) [Livre de Graal 2001: 1229].

Мерлин и Вивиан наделены также способностью видеть будущее, хотя их видения остаются смутными. Например, на свадьбе Артура и Гвиневры Мерлин и Вивиан, присутствующие на церемонии, могут предсказать, что Гвиневру ждет великое несчастье, но они не знают, в чем оно заключается. Имятакже дана власть над настоящим. Вивиан всегда знает, где находится Ланселот, и помогает ему в случае необходимости. В эпизоде, где Ланселот борется с ураганом, вызванным дьяволом, он внезапно слышит голос Вивиан: «Другой меч! – вскричал голос Вивиан в голове Ланселота» (*L'autre épée! cria la voix de Viviane dans la tête de Lancelot*) [Barjavel 2012: 382].

«Чудесное» в романах Баржавеля не является ни пугающим, ни отталкивающим. На страницах романа нет ужасных монстров и отвратительных чудовищ. Сам автор так объяснил это в интервью журналу «Горизонт фантастического» (*Horizon du Fantastique* 1970): огромное заблуждение авторов научно-фантастических романов заключается в том, как они описывают иномирных существ, будучи не в силах их себе вообразить. «Можно, конечно, быть при этом под действием алкоголя или наркотиков, искусственно вызвать галлюцинации, но даже в этом случае воображение работает только с теми

образами, которые в нем заключены. Воображение является одной из форм памяти, следовательно, нельзя придумать ничего, что уже не содержалось бы в мозгу; этого просто не существует» (*A moins d'être dans un état second créé par la drogue et d'avoir des visions, et encore, même ces visions là, on les fabrique avec ce que l'on a. L'imagination est une forme de la mémoire, qui est sa limite; donc on ne peut pas inventer quelque chose qui ne soit pas dans le cerveau; ça n'existe pas*) [Barjavel 1970: http]. В романе «Дамы с единорогом» момент расставания графа Фулька с женой-единорогом описан очень поэтически: «Когда месса закончилась, Фульк поднялся с колен и протянул жене руку, чтобы помочь ей встать. Она оперлась на его руку кончиками пальцев, но, встав на ноги, продолжала подниматься над полом. Отпустив руку мужа, она медленно взлетала к куполу, и помещение часовни внезапно заполнил дикий запах влажной листвы».

В романе «Чародей» даже драконы, которые в средневековых версиях мифа разрушают замок Вортигерна, заменены двумя громадными червями: «Моя жизнь от тебя не зависит, – произнес Мерлин. – Твоя башня разрушается, потому что под ней спят два огромных червя. Каждый раз, когда один из них пробуждается, земля содрогается и башня рушится» (*Ma vie ne dépend pas de toi, dit Merlin. Ta tour s'écroule parce que sous ses fondations se trouvent deux gros vers endormis. Chaque fois que l'un d'eux s'éveille et se retourne, la terre tremble et la tour s'écroule*) [Barjavel 2012: 25]. Для описания мифического ирландского племени богини Дану Баржавель, желая подчеркнуть значительность и необычность этих древних богоподобных существ, отличных от людей, описывает их как великанов, наделенных особыми силами, в то время как их королева становится зримым воплощением «матери миров»: «Ее кожа не была бледной, как у людей, а лучилась розовым оттенком здоровья и жизни. Каждая из ее круглых грудей могла бы накормить целую армию, самые высокие скалы едва доходили до ее щиколоток» (*Sa chair n'était pas blême comme celle des hommes mais avait la couleur rose de la vie et de la santé. Ses seins étaient ronds, presque shériques. Chacun*

d'eux eût pu contenir de quoi abreuver une armée)[Barjavel 2012: 264].

Христианский бог и магическое измерение, главными выразителями которого в «Чародее» являются Мерлин, Вивиан и Моргана, сосуществуют в повествовании, оказываясь тесным образом переплетенными. В то время как рыцари отправляются на поиски Грааля, в котором заключены кровь Адама и Христа, жители страны просят помощи у чародея Мерлина, которого хорошо знают и уважают. Баржавель поясняет: «Эта история разворачивалась в те времена, когда необъяснимые события, будучи приятными, никогда не вызывали ни у кого ненужных вопросов» (*une époque où se produisaient fréquemment des évènements inexplicables, et quand ils étaient agréables on en profitait sans en faire un problème*) [Barjavel 2012: 57]. «Христианские» чудеса и магия не противопоставляются в тексте. Очень важную роль в романе играет дьявол: он является отцом Мерлина, постоянно искушает его и вступает в союз с Морганой, чтобы уничтожить Артура. Кроме того, в романе он наделен даром речи и часто появляется в «человеческом мире» в разных формах: «Ха! – усмехнулся дьявол, – я еще не закончил с ним! И ты знаешь это! Эти слова произнесла вдруг из ниоткуда появившаяся сухая колючая ветка» (*Ah!Ah! ricana le Diable, je n'en ai pas fini avec lui! Tu le sais bien!.. C'était une branche desséchée de genêt épineux qui se trouvait là tout à coup et qui parlait*) [Barjavel 2012: 438].

В отличие от дьявола, Бог не вмешивается напрямую в ход событий, и его «глас» мы слышим лишь однажды, когда перед рождением Мерлина он обращается к нему, пребывающему в материнской утробе: «У тебя благая природа твоей матери... Я сохраню тебе магические силы, которыми наделил тебя твой отец. Но использовать ты их будешь, чтобы вершить добро, а не зло» (*Tu as la bonne nature de ta mère... Je te laisse tous les pouvoirs que ton père t'a donnés, mais tu les utiliseras pour le bien au lieu de les employer à faire le mal*)[Barjavel 2012: 44].

Христианское духовенство в романе сведено к минимуму: брак Гвиневры и Артура освящает епископ, священники освящают Стоунхендж. Хотя Вивиан и

является христианкой, она не доверяет людям Церкви: «...их толкования и запреты казались ей инфантильными (*les interdictions des moines et des prêtres lui semblaient infantiles*)[Barjavel 2012: 114].

Оставаясь верным пантеистическому мировоззрению, Баржавель дает свою ироническую интерпретацию христианизации Европы: «Явился новый бог, пришедший из Иерусалима, где он умер и воскрес, царствуя в то же время на небесах. И прочие боги были забыты. Не то чтобы он отказался делиться: он даже об этом не думал. Он был Единым, занимал собой всю совокупность пространства и времени, которые сам же и создал. Несмотря на это, он хорошо уживался с другими богами, не притеснял их... они были его собственным отражением, распыленными зеркалами жизни» (*dieu nouveau s'avanceait, venu de Jérusalem, où il était mort et ressuscité, en même temps qu'il régnait en permanence dans les cieux. Il balaya devant lui les autres dieux. Ce n'était pas qu'il refusât le partage: il n'en avait même pas l'idée. Il était l'Unique, il occupait la totalité de l'espace et du temps, qu'il avait créés. Il eût, malgré cela, bien toléré les autres dieux... ils ne se différenciaient pas essentiellement de lui, ils étaient son propre reflet émiété par les miroirs de la vie*)[Barjavel 2012: 39–40]. Рассуждая таким образом о христианском Боге, автор говорит о нем как о ребенке, «который не хочет делиться», приписывая ему тем самым чисто человеческие свойства.

Повествуя о жизни святого Канаклока, ставшего покровителем острова, принадлежащего семье Грин, Р. Баржавель подчеркивает религиозный синкретизм верований ирландцев: «Хотя за жрецами, воздвигавшими мегалиты, последовали кельты-друиды, а за друидами – христианские монахи, все они, несмотря на разные названия, служили одному и тому же божеству с одинаковым рвением» [Баржавель 2016: 15].

Поскольку «идеальный мир» фэнтези, в основном, заимствует эстетику рыцарских романов Средневековья, основанных на культе кодекса чести, верности идеалам и мужественности, мир современный ассоциируется с упадком, исчезновением волшебства, деградацией. Баржавель воспроизводит

это буквально, когда, описывая ад, вводит туда реалии современной ему техногенной цивилизации, отсутствующие в «идеальном мире» Мерлина и Артура: «Пусты бетонные башни и железные заводы!.. отравленные моря, бассейны с хлором, нефтяные скважины, бойни... все прекрасно работает, но впустую!» (*Vides les tours de béton, les usines de fer!...les mers empoisonnées, les piscines de chlore, les entonnoirs à pétrole, les abattoirs...tout fonctionnait à merveille mais à vide!*)[Barjavel 2012: 42]. Среди уже упоминавшихся анахронизмов фигурирует, в частности, вертикальный молот, которого, по словам автора, в те времена еще не существовало на земле. Все эти плоды цивилизации пребывали в аду в ожидании грешников.

Важнейшим элементом композиции здесь выступает последовательность введения изображаемого в тексте, что способствует, как замечает О.В. Тимашева, «постоянному развертыванию» художественного содержания, исключая недостаточную проясненность смысла произведения в финале [Тимашева 2017:268]. Противопоставление этих двух миров также призвано подчеркнуть необыкновенность мира, созданного автором романа в жанре фэнтези. Резюмируя повествование, Р. Баржавель вкладывает в уста своего персонажа надежду на «обновление» несовершенного мира и возвращение в него магии: «Однажды рыцари вернутся, – сказал Мерлин, – в тот день, когда Галахад даст им новые мечи. И они снова отправятся на поиски Чудесной Чаши, неся свет, а не смерть, и не вопреки, а во имя любви» (*Les chevaliers reviendront –dit Merlin, quand Galahad leur tiendra des armes nouvelles.Et ils reprendront la quête non dans le sang mais dans la lumière, non contre l’amour mais avec lui*)[Barjavel 2012: 469]. Именно эта особенность литературы фэнтези позволяет ряду исследователей соотносить ее с утопией. По мнению О. Павловой, «в основе того и другого жанра лежат мифы о Золотом веке, об островах блаженных и небесном граде». Как отмечает исследователь, «зародившаяся в недрах сакрально-мифологического сознания утопия... возвращается в своем существовании "на круги своя" мифологического мышления, но уже как

социокультурная мифологема, через процесс ремифологизации сознания» [Павлова 2004: 261]. При этом утопичность фэнтези носит эскапистский характер и, в отличие от научной фантастики, не преследует цель открыть глаза современникам на упадок, царящий в нынешнем мире. Свой идеал она помещает «либо в счастливый Золотой век, либо и вовсе переносит куда-то в сферу вне времени и пространства, связывая его с вечными ценностями, наподобие Бога, Природы, разума и т.д.» [Шацкий 1990: 54–56].

Счастливый конец поисков является еще одной особенностью литературы жанра фэнтези. Счастливое, подчас неожиданное окончание приключений утешает, разрешает все конфликты и устанавливает равновесие между потерей и крахом иллюзий. Такой конец имеет смысл лишь после череды промахов или горестных событий и воспринимается как счастливое облегчение. Эта функция фантэзийного повествования была определена еще Толкином. В обещанном возвращении Артура можно увидеть преодоление смерти, трагедию, надежду на возвращение, которая бы удовлетворила бы жизненную необходимость счастливого конца.

Однако фантастическая реальность в художественном пространстве романов фэнтези может пониматься не только как некое виртуальное эскапистское пространство, куда современный человек может укрыться от проблем объективного мира, но и как видоизмененная модель настоящего, основанного на историческом материале прошлого. *Мнемоническая функция* фантастики находит свое отражение, прежде всего, в литературе жанра фэнтези или средневековой сказочной фантастики, по-своему трактующей известные мифы и историю. По мнению О. Юречко, «при помощи фантазии метаязык культуры подвергается символическому закреплению опыта общения, взаимодействия человека с миром нереального, тайного, волшебного, необычного, невозможного, которое, тем не менее, случается» [Юречко 2015: 48]. Исходя из этого, можно утверждать, что фантастические тексты в целом и романы жанра фэнтези в особенности представляют собой образную память

человеческой истории и культуры, переосмысляющую и закрепляющую таким образом наиболее значимые элементы.

Роман Р. Баржавеля «Чародей» содержит в себе все исторические пласты формирования артуровского мифа. Древние кельтские истоки мифа находят отражение в культуре озер и источников, священных для кельтов животных, а также в повествовании о древних ирландских богах, принимающих непосредственное участие в событиях. Подобно Гальфриду Монмутскому, Баржавель изображает Артура не вождем племени, а прежде всего «собирателем земель», государственным деятелем, создающим могущественную империю. И гибель этой империи в результате вероломства также отражает сюжетную канву «Истории бриттов». Кретьеновские образы Грааля и страдающего короля-рыбака, «авантюры» доблестных рыцарей куртуазной эпохи перемежаются с внезапными появлениями и превращениями чародея Мерлина, свойственными роману Томаса Мэлори «Смерть Артура». Морально-этическая трактовка Артурианы в ее мистическом преломлении, бытовавшая в XIX в. (А. Теннисон, Р. Вагнер, У. Моррис, О.Ч. Суинберн), также была воссоздана Баржавелем и воплотилась в мифе об идеальной любви, поисках и служении вечно существующему мерилу чистоты и совершенства, воплощенному в Граале.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Рассуждая о понятии фантастического, особенно в контексте взаимного влияния и взаимопроникновения элементов мифологического, романтического и исторического в синтетическом литературном жанре фантастического романа, следует рассмотреть такое важное направление европейской литературы второй половины XX в., как фэнтези. Сложившийся лишь в современной литературе на грани нескольких предшествовавших жанров, жанр фэнтези, по мнению большинства исследователей, распадается на несколько видов и течений. Кроме того, остается открытым вопрос, является ли фэнтези самостоятельным литературным жанром. В контексте настоящего исследования наибольшую важность представляет для нас так называемое героическое фэнтези, основные литературоведческие характеристики которого представлены в работах таких исследователей, как О.В.Тимофеева, М.А.Штейман, Р.Джексон, Р.Томсон, Е.Ковтун. Значимая для нашего исследования характеристика, а также ключевой признак героического фэнтези, отличающий его от прочих литературных направлений – это сочетание в одном произведении элементов фантастического, реалистического, исторического и психологического, что наглядно демонстрируют произведения в жанре фэнтези, использующие в качестве основы старинный пласт легенд Артуровского цикла.

Исторический и мифологический пласт текстов, основанных на старинных кельтских преданиях о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, с самого раннего этапа развития европейской литературы занимал умы многих авторов и в разные эпохи становился основой для сюжетов литературных произведений различных жанров, обладающих разными характеристиками в зависимости от господствующего литературного направления. Сам легендарный характер повествования обусловил широкое использование его персонажей, сюжетов и тем в произведениях исторического, историко-мифологического, фантастического и фэнтезийного характера. В отличие от исторического романа, который ставит перед собой задачу воссоздать конкретную историческую эпоху

и отразить тем самым специфику мировоззрения и поведения исторических персонажей, артуровский цикл легенд, складывавшийся на протяжении нескольких столетий, способен принимать те формы, которые отвечают задачам автора. Поэтому он идеально подходит для жанра фэнтези, равно как и для других литературных жанров, в которых он был представлен на разных этапах развития европейской литературы.

Будучи для французской литературы скорее инородным элементом, чем глубоко укоренившейся традицией, произведения в жанре фэнтези в основном проникали во французское литературное пространство извне, преимущественно из англоязычных стран, как через собственно литературные произведения (перевод на французский язык трилогии Дж.Р.Р. Толкина), так и через кинематограф и компьютерные игры. Не имея вплоть до второй половины XX в. объективных предпосылок и устоявшейся традиции во французской литературе, фэнтези, тем не менее, сумело не только приобрести собственную аудиторию, но и заручиться поддержкой ряда крупных и талантливых авторов, одним из которых является французский автор-фантаст Рене Баржавель. Необходимо отметить, что, помимо заимствования из англосаксонской среды устойчивых сюжетов и приемов, характерной особенностью французского фэнтези является активное использование тем Артуровского цикла. Для настоящего исследования особую важность представляет роман Р. Баржавеля «Чародей», содержащий в себе все исторические пласты формирования артуровского мифа.

Роман Р. Баржавеля «Чародей» представляет собой наглядный пример использования мотивов, сюжетов, тем, связанных с легендарным циклом о короле Артуре. Незаслуженно мало исследованный и практически не известный российскому читателю автор прожил наполненную событиями жизнь и создал ряд произведений, по праву вошедших в золотой фонд французской фантастической литературы. Лишь один его роман «Дамы с единорогом» переведен на русский язык, в то время как его заслуги, в частности, в разработке артуровского фэнтези, заслуживают гораздо большего внимания читателей и

исследователей.

Творчески переосмысливая Артуровский цикл и включая связанные с ним сюжеты в повествовательную канву своего романа, Р. Баржавель подвергает пересмотру многие традиционные подходы и методы литературной репрезентации данной мифологической сферы, пользуясь современными, более понятными читателю методами и приемами, среди которых ведущая роль принадлежит творческому использованию разнообразных анахронизмов и парадоксальных аналогий. В целом, нужно признать, что анахронизмы являются в романе Р. Баржавеля «Чародей» фактически самостоятельным стилистическим подходом и могут быть дифференцированы в соответствии с авторскими задачами: *лингвистические анахронизмы* выявляют серьезную стилистическую и лингвистическую работу автора по воссозданию средневекового колорита, *гротескные анахронизмы* актуализируют мифическую эпоху короля Артура, *анахронизмы эпистемологические* смещают, в отличие от исторических интерпретаций легенды, систему средневековых образов к современной концепции чудесного. Наряду с другими литературными приемами, этот подход позволяет автору наиболее эффективно реализовать одно из ключевых свойств литературы фэнтези – слияние и взаимопроникновение в художественном пространстве исторических, мифологических и современных реалий, продиктованное двойной целью: сделать канонические темы и сюжеты понятными современному читателю, а также выступить с критикой современного мира, противопоставляя ему идеализированную средневековую эпоху.

Художественно-стилистические средства выражения, используемые автором для реализации своей задачи в романе, призваны подчеркнуть жанровые особенности повествования и привить читателю способность к восприятию комбинированной новой реальности, обладающей чертами как мифа, так и привычного, знакомого ему быта. Баржавель бережно сохраняет некоторые ключевые характеристики персонажей и сюжетных линий, при этом

подвергая прочие образы трансформации и даже высмеиванию. Уместно будет сопоставить творческий подход Р. Баржавеля с художественными приемами и методами, использованными Ж. Граком в рассмотренных выше произведениях, поскольку здесь также на первый план выходит авторская трактовка социально-философских понятий времени и пространства. Используя пространственно-временные искажения, алогизмы, наделяя своих героев сверхъестественными способностями, а также переплетая христианские чудеса и магию в рамках индивидуального авторского пантеистического мировоззрения, автор тем самым способствует формированию синтетического литературного полотна, объединяющего все исторические культурные пласты и многочисленные литературные тенденции, возникшие вследствие развития европейской литературы за последний век. При этом воссоздание фантастической реальности может пониматься не только как некое виртуальное эскапистское пространство, но и как воспроизведение на новом витке мифологического и исторического опыта прошлого, которое, несмотря на эволюцию представлений людей о фантастическом, обнаруживает определенную устойчивость и всеобщность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование форм презентации фантастического представляет собой опыт изучения аспектов репрезентации фантастического во французской литературе XX века. В XX веке фантастика стала одной из популярнейших форм отражения объективного мира в литературе. Количество литературных исследований, посвященных этой широкой тематике, возросло, но все еще не соответствует тому значению, которое фантастическая литература и сама литературно-философская категория фантастического имеют для мировой и европейской культуры. Базируясь на актуальных представлениях о действительности, фантастическая литература интерпретирует, анализирует, прогнозирует и преобразует ту реальность, которая дана человеку в чувственном опыте, тем самым воздействуя на него. Однако в современном научном литературоведении отсутствуют монографические работы, исследующие категорию фантастического и формы ее репрезентации во французской литературе XX в., что указывает на необходимость исследования национальной специфики этого феномена.

Настоящее диссертационное исследование представляет собой анализ двух наименее изученных форм презентации фантастического во французской литературе: литературного течения «магический реализм» и жанра «фэнтези» во французских романах XX века. Целью настоящей работы стало выявление и анализ специфических форм презентации фантастического, характерных для указанных направлений.

В первой главе рассматриваются теоретические основы литературоведческих подходов к изучению фантастического в художественном произведении, а также изучаются соотношения элементов исторического, фантастического и чудесного в художественном тексте. Проведенный анализ основных философско-эстетических трудов, посвященных данной тематике показал, что понятие фантастического является одним из самых многозначных в литературоведении. Дискуссионным остается вопрос о придании

фантастических границ литературного жанра, а также о классификации литературной фантастики.

Фантастическое как литературная и эстетическая категория получило теоретическое обоснование в эпоху романтизма сначала в работах немецких теоретиков романтизма (Шлегель, Рихтер), а затем и окончательное оформление в статьях французского писателя Ш. Нодье. В период с середины XIX в. по настоящее время понятие фантастического видоизменялось, пройдя, соответственно, несколько этапов интеграции в современный научный дискурс. Основываясь на концепции фантастического, предложенной Ц. Тодоровым, в настоящем исследовании элемент фантастического трактуется как сознательное преобразование реальности за счет введения в повествование элементов, отсутствующих в объективном мире, а также нарушения пространственно-временных характеристик и причинно-следственных связей.

В рамках выработанной нами концепции исследования двух наименее изученных форм фантастического во французской литературе – литературного течения «магический реализм» и жанра «фэнтези», мы предлагаем собственную условную систематизацию фантастической литературы. Были выявлены две существенные характерологические особенности репрезентации фантастического, а именно: оппозиция *«реального-сверхреального»*, нашедшая воплощение в условных мирах «магического реализма», и дихотомия *«реального-ирреального»*, наглядно представленная в литературе фэнтези. В рамках нашей концепции фэнтези является, по сути, воспроизведением ряда базовых моделей и характеристик жанра исторического романа, в то время как реализм «магических миров» наследует концепции «сверхреальности», предложенной сюрреалистами.

Термин «магический реализм» появился в первой четверти XX века в трудах немецкого искусствоведа Ф. Роо. Нами было определено, что истоки «магического реализма» следует возводить к западноевропейскому сюрреализму, позиционировавшему фантастическую образность не как синоним

«несуществующего», а как «сверхреальность». Ретранслируя романтическую концепцию фантастического, сюрреалисты использовали приемы дивизионизма, симультанизма и монтажа, чтобы вербально трансфигурировать художественные образы. В рамках течения «магический реализм», в свою очередь, также разрабатывалась особая концепция фантастического, понимаемого как преобразенная реальность. Фантастические элементы повествования вплетались в изображение реалистичной картины мира.

Несмотря на то, что с середины XX в. термин «магический реализм» стал обозначением особого течения латиноамериканской литературы, в Европе это течение также продолжило свое развитие, в частности, в немецкой литературе (Г. Казак, Ф. Г. Юнгер, Э. Кройдер, Х. Ланге). В исследовательской работе нами была предпринята попытка дифференцировать европейский и латиноамериканский варианты течения «магический реализм». Согласно нашей концепции, в европейском варианте этого течения фантастические элементы повествования не имеют прямой связи с иррациональным началом, а чаще всего проявляются через мотив сна, смещение границ реального и ирреального, особую роль, отводимую пейзажным описаниям.

С середины XX в. термином «фэнтези» стали обозначать отдельный жанр фантастической литературы, в рамках которого введение иррациональных элементов не поддается логическому объяснению. При этом фантастические элементы и сказочная топонимика переплетаются с историческими и географическими реалиями. Оформляясь как самостоятельное направление эта литература начала в конце XIX в. в творчестве Дж. Макдональда и У. Морриса, однако основой для обособления фэнтези как жанра послужили романы английского писателя Дж. Р. Р. Толкина.

Во Франции интерес к фэнтези был значительно слабее, чем в англоязычных странах, что обусловлено национальной спецификой французской фантастической литературы, тяготеющей к более «рационализированной» и «дидактической» модели, представленной, в частности в литературной сказке.

Первые произведения в жанре фэнтези появились лишь в 1980-е гг. и были порождены англосаксонскими образцами. Однако в нашем исследовании, анализируя структурные особенности, различные подходы к развитию характеров основных сюжетных ходов, мы пришли к выводу, что ранние образцы французского фэнтези воспроизводили на новом витке жанровую форму популярного исторического романа. В отличие от фэнтези, исторический роман как жанр существовал во французской литературе в течение многих веков, эволюционируя и приобретая разнообразные формы. Постепенно исторический роман соединился с приключенческим романом «плаща и шпаги», разработанным А. Дюма. По нашему мнению, именно такая «псевдоисторическая» (А.Г. Баканов) литература и стала первичной реальностью для «исторического фэнтези».

Нами также были выделены следующие различия между французской и англосаксонской традицией фэнтези: соотнесенность французского фэнтези с реальными историческими и общественно-политическими событиями; более тесная генетическая связь с кельтским фольклором и куртуазными рыцарскими романами, синкретизм религиозных и историософских учений, лежащих в основе произведений.

Во **второй главе** выявляются ключевые закономерности художественного метода репрезентации фантастического в романах французского писателя Жюльена Грака путем анализа использования средневековых сюжетов, пространственно-временных отношений, мотива сна и особой роли, отводимой пейзажу. Впервые в научном формате выявляются характеристики литературного течения «магический реализм» применительно к исследованию романов Ж. Грака.

Проведя анализ творчества французского писателя-фантаста, мы пришли к выводу, что используемые им методы и приемы воссоздания фантастической образности являются ключевым композиционным и сюжетным элементом, вводимым автором для выявления скрытых антропологических смыслов.

Уникальность авторского подхода в некоторой степени обусловлена творческим синтезом поэтики сюрреализма, средневековых легенд и эпико-фантастических творений Р. Вагнера.

Ключевыми для творчества Ж. Грака, представленного в русле «магического реализма», является рецепция современным западным интеллектуалом средневековых мифов. При этом средневековые мотивы соединяются в творчестве Грака с позднейшими литературными и идеологическими напластованиями, образуя синтез нескольких культурных пластов и формируя уникальный авторский стиль. Неоспоримо значительное влияние, которое оказал на творчество Ж. Грака Р. Вагнер как композитор и своего рода идеолог религиозно-мистической романтизированной интерпретации истории и средневековой культуры. Уникальность авторского подхода в некоторой степени обусловлена творческим синтезом европейского средневекового авантюрного романа и эпико-фантастическими творениями Рихарда Вагнера.

В романе «Замок Арголь» Жюльену Граку удастся наиболее ярко продемонстрировать особенности художественного приема введения мифа в современное литературное произведение. Искусно манипулируя традиционными атрибутами средневековой легенды о Граале (Чаша Грааля, копье, искушение, Испытатель), а также их интерпретациями в произведениях средневековых авторов и в опере Р. Вагнера «Парцифаль», Ж. Грак ставит под сомнение христианизацию средневековых мифологем, десакрализирует чувственное и отказывается от рациональной обусловленности поступков персонажей.

В работе отмечено также, что Грак заимствует у Вагнера систему лейтмотивов, что находит выражение в особой структуре текста, соблюдающей в прозе драматическую композиционность. Претворяя вагнерианские мотивы в художественное пространство своих романов, писатель наделяет их функцией раскрытия писательского замысла и порождения определенных устойчивых ассоциаций. Подчеркивается, что в художественной поэтике его романа

воплощается и театральность, свойственная эстетике Вагнера, что выражается в особой композиции произведения, а также в использовании театральных лейтмотивов и тем.

На материале романов Ж. Грака «Замок Арголь», «Побережье Сирта», «Сумрачный красавец» были выявлены основные формы, характерные для авторского художественного метода репрезентации фантастического. В диссертационном исследовании были проанализированы пространственно-временные искажения, использование мотива сна и особая роль, отводимая пейзажу. Был сделан вывод о том, что с помощью таких приемов писатель создает новую синкретическую реальность, в рамках которой соединяются реальное и фантастическое, раскрывая скрытые связи мировоззрения современного человека с мифологией.

На основании этого анализа можно сделать вывод о том, что исследованные произведения являются художественным воплощением литературного течения «магический реализм» во французской литературе.

В третьей главе рассматриваются ключевые характеристики и признаки исторического фэнтези, нашедшие свое воплощение в романах Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом».

Творчески переосмысляя средневековые легенды и включая связанные с ним сюжеты в повествовательную канву своих романов, Р. Баржавель подвергает пересмотру многие традиционные подходы и методы литературной репрезентации данной мифологической сферы. В отличие от «магического реализма», «историческое фэнтези» использует мифы не как средство «ремифологизации сознания», а как прием воссоздания особого виртуального пространства, в котором исторический фон переплетен с магией, что облегчает восприятие этого мира читателем. В нашем исследовании была изучена коррелятивная оппозиция исторического и фантастического. На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что взаимопроникновение в художественном пространстве исторических и фантастических элементов

продиктовано стремлением сделать канонические темы и сюжеты понятными современному читателю. Кроме того, Р. Баржавель, используя гротеск и парадоксальные аналогии, выступает с критикой современного мира, противопоставляя ему идеализированную средневековую эпоху.

В качестве самостоятельного стилистического приема воссоединения «исторического» и «фантастического» нами были выделены и дифференцированы анахронизмы. Они не только выявляют лингвистическую работу автора по воссозданию средневекового колорита и актуализируют мифическую эпоху короля Артура, но и смещают систему средневековых образов к современной концепции чудесного.

В настоящей работе были исследованы основные художественно-стилистические приемы фантастического в романах Р. Баржавеля «Чародей» и «Дамы с единорогом». Подчиняясь авторской задаче выстраивания комбинированной новой реальности, обладающей чертами, как мифа, так и привычного быта, Баржавель использует пространственно-временные искажения, алогизмы, наделяет своих героев сверхъестественными способностями, а также переплетает христианские чудеса и магию в рамках индивидуального авторского пантеистического мировоззрения. При этом воссоздание фантастической реальности может пониматься не только как некое виртуальное эскапистское пространство, но и как воспроизведение на новом витке мифологического и исторического опыта прошлого, которое, несмотря на эволюцию представлений людей о фантастическом, обнаруживает определенную устойчивость и всеобщность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм [Текст]: монография / Л.Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 1972. – 232 с.
2. *Аристотель.* Риторика. Поэтика [Текст] / Аристотель; пер. с греч. О. Цыбенко. — М.: Лабиринт, 2000. – 220с.
3. *Баканов А.Г.* Современный зарубежный исторический роман [Текст] / А.К. Баканов. – Киев: Выща шк., Изд-во при Киевском государственном университете, 1989. – 184 с.
4. *Балахонов В.Е.* Я заклинаю вас не поддаваться сну. Предисловие [Текст] // *Грак Ж.* Побережье Сирта. Балкон в лесу / В.Е. Балахонов, В. Никитин, Л. Бондаренко, А. Фарафонова. – М.: «Прогресс», 1991. – С. 3–18.
5. *Балашова Т.В.* Монологическое повествование: от Марселя Пруста к «новому роману» [Текст] / Т.В. Балашова. – М.: ИМПИ РАН, 2016. – 464 с.
6. *Батулин Д. А.* Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези: [Текст] автореф. дис. ... канд. ф. наук: 09.00.01 / Д.А. Батулин. – Тюмень, 2015. – 28 с.
7. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
8. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст]: монография / М.М. Бахтин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
9. *Бахтин М.М.* Эпос и роман [Текст]: монография / М.М. Бахтин.–СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
10. *Башляр Г.* Земля и грезы о покое [Текст] / Пер. с франц. Б.М. Скуратова / Г. Башляр, Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
11. *Беллори Дж. П.* Идея живописца, скульптора и архитектора, избранная от естественных красот, превосходящая природу [Текст] / Дж.П. Беллори //

- Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма: монография / общ. ред. и пер. Э. Панофски. – СПб.: Андрей Наследников, 2002. – С. 218–230.
12. *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов в 4 тт. Т. 1 [Электронный ресурс] // Александр Бенуа / А.Н. Бенуа. – Режим доступа: http://benua.su/tom_1 (дата обращения: 10.12.2018).
13. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция [Текст]: монография / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
14. *Бондаренко Л.А.* Творчество Грака послевоенного периода [Текст]: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / Л.А. Бондаренко. – Санкт-Петербург, 1999. – 14 с.
15. *Борев Ю.Б.* Магический реализм // Теория литературы. Теория литературы. Т. 4. Литературный процесс [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Наследие, 2001. – С. 421–425.
16. *Бретон А.* Манифест сюрреализма [Текст] / А. Бретон // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / сост., предисл., общ.ред. Л. Г. Андреева; пер. с фр. Л.Г. Андреева и Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1986. – С. 40–73.
17. *Ветрогонская Т.О.* Философские и художественные функции пейзажа во французской литературе XX века: от Пруста к «новому роману» [Текст]: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / Т.О. Ветрогонская. – Санкт-Петербург, 1997. – 18 с.
18. *Викулова Л.Г., Михайлова С.В.* Прагматика моралите французской литературной сказки XVIIвека [Текст] / Л.Г. Викулова, С.В. Михайлова // Вестник Московского городского педагогического университета. – Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2012. – №1(9). – С.29– 37.

19. *Вирмо А., Вирмо О.* Мэтры мирового сюрреализма [Текст] / А.Вирмо, О.Вирмо; пер. с франц. Т.Б. Евдокимовой. – СПб.: Академический проект, 1996. – 280 с.
20. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма [Текст]: монография / Р.М. Габитова. – М 1988. – 228 с.
21. *Галиев С.С.* Классификация жанра фэнтези: произведения Дж.Р.Р. Толкина [Текст] // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы VIII Андреевских чтений / под общ.ред. Н.Н. Андреевой / С.С. Галиев, Н.Н. Андреева. – М.: Экон-Информ, 2010. – С. 231–238.
22. *Геллер Л.М.* Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике [Текст] / Л.М. Геллер. – Лондон: ОРІ, 1985. – 446 с.
23. *Гирин Ю.Н.* К вопросу о латиноамериканской модели мира // Латинская Америка, №9, 1993 [Текст] / Ю.Н. Гарин. – М.: Изд-во РАН, 1993. – С. 58–69.
24. *Гольденберг Е.В.* Место жанра фэнтези в современной французской литературе [Текст] // Вестник МГЛУ / Е.В. Гольденберг. – М.: Издательство МГЛУ, 2009. – № 566. – С. 118–127.
25. *Гопман В.Л.* Золотая пыль. Фантастическое в английском романе [Текст]: монография / В.Л. Гопман. – М.: РГГУ, 2012. – 496 с.
26. *Гутнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления [Текст] / А.А. Гутнин. – М.: Российская академия наук Институт славяноведения Научный центр славяно-германских исследований, 1998. – 118 с.
27. *Дмитриева Е.Е.* «Пока слова не откроют мне путь...». Предисловие [Текст] // *Грак Ж.* Замок Арголь / Ж. Грак, Е.Е. Дмитриева. – М.: ОГИ, 2005. – С. 5–22.
28. *Домарацкая Е. С.* Андре Бретон и формирование поэтики французского сюрреализма в 20-е – начале 30-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. ф. наук: 10.01.03 / Е.С. Домарацкая. – СПб, 2002. – 20 с.

29. Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ» [Текст] / Ф.М. Достоевский // Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / под общ.ред. Г.К. Щенникова, Б.Н. Тихомирова. – СПб. – 2008. – С. 243–244.
30. Дубнякова О.А., Балина А.С. Символика цвета в культуре и творчестве (на примере французских символистов) [Электронный ресурс] / О.А. Дубнякова, А.С. Балина // Филологический аспект. – 2018. – №5 (37). – С. 117–121. – Режим доступа: <http://scipress.ru/philology/articles/simvolika-tsveta-v-kulture-i-tvorchestve-na-primere-frantsuzskikh-simvolistov.html>, свободный (дата обращения 15.03.2019)
31. Дудник С.И., Солонин Ю.Н. Фикционализм: опыт историко-философской реконструкции [Электронный ресурс] / С.И. Дудник, Ю.Н. Солонин // Парадигмы исторического мышления XX века: очерки по современной философии культуры. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.178–196. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/dudnik-si/fikcionalizm-opyt-istoriko-filosofskoy-rekonstrukcii>, свободный (дата обращения 10.02.2018)
32. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика [Текст]: монография / В.М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
33. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учебное пособие [Текст] / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.
34. Захаров В.Н. Фантастическое: аксиомы, парадоксы, проблемы [Электронный ресурс] / В.Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. – 2016. – №4. – С. 7–26. Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_27521415_90705239.pdf, свободный (дата обращения: 20.03.2018).
35. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики [Текст]: монография / П. Зюмтор; пер. с фр. И. Стаф. – СПб.: Алтейя, 2003. – 544 с.

36. *Кабаков Р.И.* «Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина и проблема современного мифотворчества [Текст]: автореф. дис. ... кандидата филологических наук / Р.И. Кабаков. – Л.: Издательство ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. – 24 с.
37. *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое *фантастика*? [Текст]: монография / Ю.И. Кагарлицкий. – М.: Художественная литература, 1974. – 348 с.
38. *Кайа Р.* В глубь фантастического [Текст]: монография / Р. Кайа; пер. с франц. Н. Кисловой. – СПб., 2006. – 276с.
39. *Кант И.* Критика чистого разума [Текст]: монография / И. Кант; пер. с нем. и ит. Н. О. Лосского. – М. Эксмо-Пресс, 2015. – 160с.
40. *Кислицын К.Н.* Магический реализм [Текст] / Знание. Понимание. Умение. № 1, 2011 / К.Н. Кислицын. – М.: Московский гуманитарный университет, 2011. – С. 274–277.
41. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) [Текст]: монография / Е.Н.Ковтун. – М.:Изд-во МГУ, 1999. –308 с.
42. *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе 20 века [Текст]: учебное пособие / Е.Н. Ковтун. — М.: Высшая школа, 2008. — 484 с.
43. *Кардас К.А.* Сны и сновидения в романе «Крестовые сестры» Алексея Ремизова [Текст] // Филологические науки в России и за рубежом: материалы III Междунар. науч. конф. / К.А. Кардас. – СПб.: Свое издательство, 2015. – С. 39–43.
44. *Королькова Я.В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези [Электронный ресурс] / Я.В. Королькова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 142 – 144. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sootnoshenii-literaturnoy-skazki-i-fentezi>, свободный (дата обращения: 05.09.2018).
45. *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в латиноамериканском

- романе [Текст] // Современный роман: опыт исследования /отв. ред. Е. А. Цурганова. – М.: Наука, 1990. – С. 68–74.
46. *Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира [Текст] / А. Ф. Кофман.* – М.: Наследие, 1997. – 318 с.
47. *Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя Колец» Дж.Р.Р. Толкина [Текст] // Жанровое своеобразие литературы Англии и США XX в.: межвузовский сборник научных трудов / Под ред. В.В. Котляровой / С.Л. Кошелев, В.В. Котлярова.* – Челябинск: Издательство ЧГПИ, 1985. – С. 39 –52.
48. *Красовская Н.В. Магический реализм как способ реализации латиноамериканского концептуально–метафорического кода [Текст]/ Н.В. Красовская // Известия Саратовского государственного университета. Серия «Филология. Журналистика», т. 9, вып. 2, 2009. – Саратов: Изд-во Саратовского гос. университета, 2009. – С.14 –18.*
49. *Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман [Текст]/ В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат.* – М.: Советский писатель, 1983. – 424 с.
50. *Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой [Текст]: монография / Дж. Кэмпбелл; пер. с англ. О.Ю. Чекчуриной.* – СПб: Питер, 2018. М, АСТ. – 480 с.
51. *Лахманн Р. Дискурсы фантастического [Текст]: монография / Р.Лахманн; пер. с нем. Н. Борисоваой, Г. Потаповой, Е. Аккерманн.* – М.НЛЮ, 2009. – 384с.
52. *Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого [Текст]: монография / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. и общ.ред. С.К. Цатуровой.* –М.: Прогресс, 2001. – 440 с.
53. *Лем С. Фантастическая теория литературы Ц. Тодорова [Текст] / С. Лем; пер. с польск. В. Язневича // Мой взгляд на литературу: сб.статей и эссе.* – М.: АСТ, 2009. –С.70 –90.
54. *Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии [Текст]:*

- монография / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
55. *Лосев А.Ф.* Античная философия истории [Текст]: монография / А.Ф.Лосев. – М.: Наука, 1977. – 207 с.
56. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа [Текст]: монография / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 561 с.
57. *Лотман Ю.М.* Семиосфера (1996) [Электронный ресурс] // Библиотека Fort/Da / Ю.М. Лотман, В. Янко. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm (дата обращения 08.04. 2017).
58. *Манн Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера [Текст] / Т. Манн. – С. соч. в 10-тт. – Т. 10. – М.: Гослитиздат, 1959. – 450 с.
59. *Манн Т.* Художник и общество [Текст] / Т. Манн; пер. с нем. С.Апта. – М.: Радуга, 1986. – 440 с.
60. *Манн Ю.В.* Эволюция гоголевской фантастики [Текст] / Ю.В.Манн // К истории русского романтизма: сб. ст./ общ.ред. Ю.В.Манн. – М.: Наука, 1973. – С. 219–258.
61. *Мелетинский Е.М.* *Поэтика мифа* [Текст]: монография / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
62. *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман [Текст]: монография / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1953. – 304 с.
63. *Мещерякова М.И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза II половины XX века: проблемы поэтики [Текст]: монография / М.И. Мещерякова. – М.: Мегатрон, 1997. – 380 с.
64. *Мзареулов К.Д.* Фантастика. Общий курс [Текст] / К.Д. Мзареулов. – Севастополь: Шико-Севастополь, 2018. – 392 с.
65. *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман [Текст]: монография / А.Д. Михайлов. – М.: Наука, 1976. – 351 с.
66. *Михайлов А.Д.* Средневековые легенды и западноевропейские литературы [Текст] / А.Д. Михайлов. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 264 с.

67. *Михайлов А.Д.* Средневековые легенды и западноевропейские литературы [Текст]: монография / А.Д. Михайлов. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 265 с.
68. *Монтаклер Ф.* Научная фантастика и фэнтези во Франции 90-х годов [Текст] // Сверхновая / Ф. Монтаклер, Н. Магницкая. – М.: Издательство МГУ, 1997. – № 1–2. – С. 126–137.
69. *Моруа А.* Литературные портреты [Текст] / А. Моруа. – М.: Прогресс. 1970. – С. 41–42.
70. *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики [Текст]: монография / Е.М. Неелов. – СПб.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 199 с.
71. *Новалис.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева [Текст] / А.С. Дмитриев. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 94 – 107.
72. *Нодье Ш.* О фантастическом в литературе [Текст] // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: сб. ст. / [общ.ред. А.С. Дмитриев]. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – С. 407 – 412.
73. *Нудельман Р.И.* Фантастика [Текст] // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. В 9 тт. Т. 7. / Р.И. Нудельман, А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – С. 894 – 899.
74. *Овчаренко О.А.* Магический реализм // Теория литературы. Т. 4. Литературный процесс [Текст] / О.А. Овчаренко. – М.: Наследие, 2001. – С. 425 – 441.
75. *Огнева Е.В.* К новому латиноамериканскому роману [Текст] // Зарубежная литература XX века: учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева / Е.В. Огнева, Л.Г. Андреев. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 518–539.
76. *Олди Г.Л.* Допустим, ты – пришелец жукоглазый. [Электронный ресурс] / Г.Л. Олди // Доклад на семинаре для молодых авторов в рамках фестиваля Звездный мост – 2007. – 2007. – Режим доступа:

http://samlib.ru/d/doroshin_b_a/dopustimty-prisheleczhukoglazyj.shtml,
свободный (дата обращения: 05.03.2018).

77. *Осипов А.Н.* Фантастика от А до Я: Основные понятия и термины: Краткий энциклопедич. справ. [Текст] / А.Н. Осипов. – М.: Дограф, 1999. – 352 с.
78. *Павлова О.А.* Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Монография [Текст] / О.А. Павлова. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2004. – 471 с.
79. *Палей А.Р.* Научно-фантастическая литература [Текст] / А.Р. Палей // Литературная учеба. – 1935. – № 7–8. – С. 96–101.
80. *Пастуро М. Зеленый. История цвета* [Текст] / Пастуро М.; пер. с франц. Н. Кулиш [Текст]. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 168 с.
81. *Пастуро М. Символическая история европейского средневековья* [Текст] / Пастуро М.; пер. с фр. Е. Решетниковой. – СПб.: Александрия, 2012. – 448 с.
82. *Пинский Л.Е.* Философский роман [Текст] / Л.Е. Пинский // Ренессанс. Барокко, Просвещение: сб. науч. тр. и лекций / общ. ред. О.Н. Панкова. – М.: РГГУ, 2002. – С. 558–590.
83. *Пирсон К.* Этика свободомыслия [Текст] // Антология мировой философии в 4 тт., т. 3 / Под ред. И.С. Нарского / К. Пирсон, И.С. Нарский. – М.: Мысль, 1971. – С. 219–234.
84. *Платон.* Избранные диалоги [Текст] / Платон; пер. с греч. С. Апт. – М.: АСТ, 2006. – 512 с.
85. *Померанцева Э.В.* Русская народная сказка [Текст]: монография / Э.В. Померанцева. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 126 с.
86. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки [Текст]: монография / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1946. – 340 с.
87. *Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка [Электронный ресурс] / Ж. Рансьер; пер. с фр. В. Земскова. – 2016. – Режим доступа:

[http://socofpower.ranepa.ru/files/docs/2\(2016\)/10%20-%20%D0%A0%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%B5%D1%80.pdf](http://socofpower.ranepa.ru/files/docs/2(2016)/10%20-%20%D0%A0%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%B5%D1%80.pdf)
(дата обращения 15.08.2018)

88. *Реизов Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма [Текст]: монография / Б.Г. Реизов. – М.: Гослитиздат, 1958. – 568 с.
89. *Рихтер Ж.-П.* Приготовительная школа эстетики [Текст]: монография / Ж.-П. Рихтер; вступ. статья, сост., пер. и коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1981. – 447с.
90. *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: от А.Белого. («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго») [Текст] / Е.Б. Скороспелова. – М.: ТЕИС, 2003. – 417 с.
91. *Скотт В.* О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана [Электронный ресурс] / Скотт В.; пер. с англ. А. Г. Левинтона // Собрание сочинений в двадцати томах. – Т. 20. – М.-Л., "Художественная литература", 1965. – Режим доступа: http://www.lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt, свободный (дата обращения: 05.11.2017).
92. *Смирнов И.А.* Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума (Лозанна, 5 – 7 ноября 1992) / Ред. Л.М. Геллер [Текст] / И.А. Смирнов. – М.: МиК, 1994. – С. 215 –224.
93. *Соловьев В.С.* Предисловие к «Упырю» Графа А.К. Толстого [Электронный ресурс] / В.С. Соловьев // Упырь. Рассказ графа А.К. Толстого. С предисловием Владимира Соловьева. – СПб. – 1900. – Режим доступа: http://www.odinblago.ru/soloviev_9/18, свободный (дата обращения 18.10.2017)
94. *Стеблин-Каменский М.И.* Миф [Текст]: монография / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука 1976. – 176 с.
95. *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Почему я стал фантастом. [Текст] / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий // Иностранная литература. – 1967. – № 1. –

С. 257.

96. *Тамарченко Е.* Уроки фанастики [Электронный ресурс] / Е. Тамарченко // Поиск-87: повести, рассказы, критика, библиография. – Пермь: Кн. изд-во, 1987. – С. 376-397. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/tamarchenko_1.htm, свободный (дата обращения: 20.06.2018).
97. *Тимашева О.В.* Сюжет и композиция как приемы выразительности [Текст] // Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы: материалы XVIII Международной конференции школы-семинара имени Л.М. Скрелиной. – М.: МГПУ, Языки народов мира, 2017. – С. 327–331.
98. *Тимашева О.В.* Рецензия: Энциклопедический словарь сюрреализма [Текст] // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2008. – № 2 (27). – С. 98–101.
99. *Тимашева О.В.* Монологизм современной французской прозы: рецензия на монографию Т.В. Балашовой «Монологическое повествование от Марсея Пруста к "новому роману" [Электронный ресурс]/ О.В. Тимашева. – Филологический класс. – 2017. – № 4 (50). – С. 138–141. Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_32294526_15499703.pdf, свободный (дата обращения: 10.07.2018).
100. *Тимашева О.В.* Логосная эписистема в лингвориторической картине мира эпохи немецкого романтизма / О.В. Тимашева, В.Е. Холмогорова // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты: сб. статей. – С. 2009. – №14 – С. 159–166.
101. *Тимофеева О.В.* Жанровые характеристики научной фантастики и фэнтази [Текст] // Язык и текст: структура, дискурс, перевод. Материалы VI Международной научно-практической конференции / О.В. Тимофеева. – М.: ООО «Градиент», 2015. – С. 178 –183.
102. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу [Текст]: монография

- / Ц.Тодоров; пер. с франц. Б. Нарумова. – М. Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143с.
103. *Толкин Дж.Р.Р.* О волшебных сказках: сб.статей [Электронный ресурс] / Дж.Р.Р. Толкин; пер. с англ. С.Б. Лихачева. – М.: АСТ, 2007. – Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=113579&p=32#section_9, свободный (дата обращения: 20.09.2018).
104. *Уваров Ю.П.* Современный французский роман (60–80-е годы) [Текст]: учебное пособие / Ю.П. Уваров. – М.: Высшая школа, 1985. – 96 с.
105. *Фатиев Н.И.* Концепция «Возможных миров» Лейбница и современная логика [Электронный ресурс] / Н.И.Фатиев // Логико-философские штудии. – 2001. – №1. – С.157–172. – Режим доступа: <http://ojs.philosophy.spbu.ru/index.php/lphs/article/view/7/7>, свободный (дата обращения: 12.07.2018).
106. *Федунина О.В.* Поэтика сна [Текст]: монография / О.В. Федунина. – М.: Intrada, 2013. – 196 с.
107. *Фрейд З.* Жуткое [Текст] / З.Фрейд; пер.с нем. Р.Ф. Додельцев // Художник и фантазирование: сборник работ. –М.: Республика, 1995. – С. 265–281.
108. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности [Текст]: монография / О.М. Фрейденберг. – 2-е изд., испр. и доп.– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. –800 с.
109. *Хализев В.Е.* Теория литературы [Текст]: учебное пособие / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2009. – 405 с.
110. *Хрястунова С.А.* Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой»: автореф. дис. на соиск. учен.степ. канд. филол. наук: специальность 10.01.03 «Лит. народов стран зарубежья» [Текст] / С.А. Хрястунова. – СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. университета им. А. И. Герцена, 2005. – 22 с.
111. *Чернышева Т.А.* Научная фантастика и современное мифотворчество [Текст] / Т.А. Чернышева // Фантастика-72: сборник / сост. Е. Брандис и

- В. Дмитревский. – М.: Молодая гвардия, 1972.– 352 с.
112. *Шаршун С.И.* Магический реализм [Текст] / С.И. Шаршун // Числа. – Paris: Cahiers de l'Etoile, 1932. – № 6. – С. 221 –231.
113. *Шацкий Е.* Утопия и традиция / пер. с польского К.В. Душенко, М.И. Леньшина под ред. В.А. Чаликовой [Текст] / Е. Шацкий, К.В. Душенко, М.И. Леньшин, В.А. Чаликова. –М.: Прогресс, 1990. –456 с.
114. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства [Текст] /Ф.В.Й. Шеллинг; пер. с нем. П.С. Попов. – Киев: Мысль, 1966. – 496с.
115. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека [Текст] / Ф. Шиллер; пер. с нем. А.А. Гугнина.– М.: Директ-медиа, 2009.– 200 с.
116. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии. //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. –С.114 –129.
117. *Широкова Н.С.* Культура кельтов и нордическая традиция античности [Текст]: монография / Н.С. Широкова.– СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.
118. *Ширяева Ж.Л.* Легенда о короле Артуре в английском романе XX века: на материале романов Т. Уайта и М. Стюарт [Текст]: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Ж.Л. Ширяева. – Воронеж, 2008. – 25 с.
119. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии [Текст] // Литературные манифесты западноевропейских романтиков: сб. ст. / общ.ред. А. С. Дмитриев. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – С.62 –65.
120. *Штайнер Р.* Рихард Вагнер и новые поиски Грааля [Текст] / Р. Штайнер; пер. с нем. С. Шнитцера. – М.: Энигма, 2009. – 184 с.
121. *Штейнман М.А.* Поэтика английской иносказательной прозы XX века: Дж.Р.Р. Толкиен и К.С. Льюис [Текст]: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / М.А. Штейнман. – М.: Издательство РГГУ, 2000. – 224 с.
122. *Щирова И.А.* О «правде вымысла» [Текст] // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование» / И.А. Щирова. – М.:

Издательство МГПУ, 2010. – № 2 (6). – С. 74–85.

123. *Эко У.* Средние века уже начались [Электронный ресурс] / У. Эко; пер. с итал. Е.В. Балаховская. // Иностранная литература. – № 4. – 1994. – С. 258 – 267. Режим доступа: http://fant-usas.at.ua/publ/srednie_veka_uzhe_nachalis/1-1-0-6; свободный (дата обращения 25.10.2018)
124. *Эко У.* Откровения молодого романиста [Текст]: монография / У. Эко; пер. с итал. А. Климина. – М.: АСТ: CORPUS, 2013. – 315 с.
125. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» [Текст]: монография / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович. – Спб.: Симпозиум, 2007. – 92 с.
126. *Элиаде М.* Аспекты мифа [Текст]: монография / М. Элиаде; пер. с фр. В. Большаковой. – М.: «Инвест - ППП», 1996. – 240 с.
127. *Юречко О.Н.* Фантастическая реальность культуры как текст и дискурс: особенности семиотического анализа [Текст] / О.Н. Юречко // *Aspectus*. – № 3. – Краснодар: ООО «Издательство Светочь», 2015. – С. 46–49.
128. *Albisser Ch.* La fantasy française [Electronic resource] // l'Université catholique de l'Ouest Ch. Albisser. – URL: http://w2.uco.fr/~cbourles/IPSA/Masters/Informatique/Contenus/la_fantasy_francaise_7000.doc (date of access 21.01.2017)
129. *Amossy R.* Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq [Text] / R. Amossy. – Paris, Payot, 1980. – 198 p.
130. *Barr A.H.* Fantastic Art, Dada, Surrealisme [Text] / A.H. Barr. – New York: Arno Press, 1968. – 271 с.
131. *Batrel C.* LANCELOT dans L'Enchanteur de René Barjavel et The Mists Of Avalon de Marion Zimmer Bradley [Electronic resource] / C. Batrel. – 1996 – Université de Paris X – URL: <http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/juin/index.php> (date of access 27.08.2019).

132. *Béguin A.* L'âme romantique et le rêve [Text] / A. Béguin. – Paris: Poche, 1993. – 548 p.
133. *Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B.* La littérature en France depuis 1945 [Text] / J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier. – Paris: Bordas, 1970. – 863 p.
134. *Berthelot F.* Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire [Electronic resource] / F. Berthelot. – URL: <http://www.vox-poetica.net/t/lna/FB%20Genres%20imaginaire.pdf> (date of access 24.08.2019)
135. *Besson A.* La Fantasy [Text] / A. Besson. – Paris: Editions Klincksieck, 2007. – 208 p.
136. *Besson A.* La fantasy arthurienne [Electronic resource] / A. Besson. – URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cycle-arthurien-dans-la-fantasy/1-la-fantasy-arthurienne/>, свободный (date of access 7.07.2018)
137. *Blanchot M.* Grève désolée, obscur malaise [Text] // Qui vive? Autour de Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat / M. Blanchot, J.-L. Leutrat. – Paris: José Corti, 1989. – p. 35–36.
138. *Bobin M.-D.* Regards sur les sujets et les thèmes d'inspiration du théâtre lyrique contemporain [Text] / M.-D. Bobin // Le Théâtre lyrique français: 1945-1985 / Dir. par D. Pistone. – Paris: Honoré Champion, 1987. – p. 110–112.
139. *Boisdeffre P.* Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui [Text] / P. Boisdeffre. – Paris: Le livre contemporain, 1959. – 767 p.
140. *Bofford J.* Le Futur en Questions [Text] / J. Bofford J. – Paris: JC Lattès, 1976. – 240 p.
141. *Bova. B.* The Role of Science fiction today and tomorrow [Text] / B. Bova // A Discursive Symposium / Ed. by Bretnor R. – Baltimore: New Age Publishers, 1974. – p. 4 – 5.
142. *Breton A.* 'Pont-Levis', preface to Pierre Mabillet [Text] / A. Breton // Le Miroir du merveilleux – Paris: Minuit, 1962. – P.9 –10.
143. *Bridel Y.* Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire [Text] / Y. Bridel. –

- Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981. – 141 p.
144. *Cani I. Quand le sacré se fait romanesque: les romans du Graal au vingtième siècle*[Text] / I.Cani // Enquête sur le roman romanesque / sous la direction de J.-M. Seillan.– Paris: Encrage, 2005.– pp. 13 –49
145. *Carriere J. Julien Gracq. Qui êtes vous?* [Text] / J. Carriere. – Lyon: La Manufacture, 1986.–192 p.
146. *Chellbourg Ch. Le surnaturel. Poétique et écriture*[Text] / Ch.Chellbourg. – Paris:A.Colin, 2006. –272 p.
147. *Chipiloff E. Rene Barjavel œuvres et critiques* [Electronic ressource] / E. Chipiloff. –2004. – URL:http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/memoire_chipiloff.pdf, свободный (dateofaccess 10.09.2019).
148. *Collani T.L'art surréaliste et le fantastique cérébral.* [Electronic ressource] / T. Collani. – 2004.– URL:http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Collani/Collani_Artfantastique.pdf, свободный (dateofaccess 12.08.2018).
149. *Creveuil P.L'immortalité: interview de René Barjavel*[Electronic resource] / P. Creveuil. – 2003. – URL:<http://association.barjavel.free.fr/interview.html>, свободный (date of access 25.12.2018).
150. *Delétang-Tardif P. Chronique* [Text] / P. Delétang-Tardif // Vendémiaire. – No 14. – Paris: Vendémiaire, 1939.– p.14.
151. *Dettmar-Wrana S. Julien Gracq et la réception du romantisme allemand* [Electronic ressource] / S. Dettmar-Wrana. – 2000.– URL: http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tuberlin/diss/2000/dettmar_susanne.pdf, свободный, (date of access 25.05.2017).
152. *Diderot D. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... par une Société de gens de lettres... mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la partie mathématique par M. d' Alembert. V. 25.* [Electronic ressource] / Google Books / D. Diderot. – URL:

- <https://books.google.ru/booksid=4Z2EroU1Jr0C&pg=PA10&lpg=PA10&dq=Denis+Diderot+Encyclop%C3%A9die#v=onepage&q=Denis%20Diderot%20Encyclop%C3%A9die&f=false>, свободный (date of access: 10.12.2018).
153. *Didier B.* Fascination de Chateaubriand [Text] // Cahier de l'Herne. Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat / B. Didier, J.-L. Leutrat. – Paris: L'Herne, 1987. – p. 352–360.
154. *Dobbs A.-C.* Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq [Text] / A.-C. Dobbs. – Paris: José Corti, 1972. – 216 p.
155. *Eigeldinger F.* La mythologie de la forêt dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq [Text] / F.Eigeldinger // Cahier de l'Herne. Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat . – Paris: L'Herne, 1987. – p. 236–246.
156. Entretien avec l'écrivain Ismail Kadaré, 12 Décembre 2006 [Electronic resource] / L'oeuvre d'Ismail Kadaré / I.Kadaré. – URL: <http://ikadare.blogspot.ru/2006/12/entretien-avec-lcrivain-ismail-kadar.html> (date of access 28.08.2018).
157. *Francis M.* Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq [Text] / M. Francis. – Paris: Nizet, 1979. – 304 p.
158. *Franceschini B.* L'hommage barjavélien ou l'écriture émerveillée: Rapport de projet de thèse [Electronic resource] / B.Franceschini. – Université de Bordeaux III, 2006 – URL: http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/hommage_franceschini.pdf, свободный (date of access 15.01.2018).
159. *Frappier J.* Chrétien de Troyes: l'homme et l'œuvre [Text] / J. Frappier. – Paris: Hatier-Boivin, 1957. – 255 p.
160. *Frémont A.* La région: espace vécu [Text] / A. Frémont. – Paris: Flammarion, 1999. – 128 p.
161. *Fresnault-Deruelle P.* L'effet d'histoire [Text] / P.Fresnault-Deruelle // Histoire et bande dessinée. – 1979. – pp.95–115.
162. *Fustec C.* Le réalisme magique: vers un nouvel imaginaire de

- l'autre?Regard sur la littérature africaine américaine [Electronic resource] / C. le Fustec. - URL: journals.openedition.org/amerika/1164, свободный(date of access 24.08.2019)
163. *Gagné A.* Heide ou la représentation de la mère dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq [Text] // *Québec français (Psychanalyse et littérature)* / A. Gagné. – Montréal: Québec français, 2005. – No 136. – p. 72–76.
164. *Gallais P.* Perceval et l'initiation [Text] / P. Gallais – Paris: Les éditions du Sirac, 1972. – 314 p.
165. *Gattegno F.* Julien Gracq o el realismo mágico [Text] // *Ficción* / F. Gattegno. – Buenos-Aires: Pestarini, 1959. – No. 17. – p. 106–108.
166. *Gengembre G.* Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanes [Electronic resource] / G. Gengembre // *Etudes*. –2010. – vol. 413. – C.367-377. – URL:<https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-10-page-367.htm>, свободный (date of access 09.05.2018).
167. *Gernsback H.* The Lure of Scientifiction [Text] / *Amazing Stories*, vol. 1, No 3, June 1926 / H. Gernsback. – N.Y.: Experimenter Publishing Company, 1926. – p. 6–9.
168. *Goimard J.* Barjavel [Text]: préface / J. Goimard // R. Barjavel. *Romansextraordinaires*. –Paris: Omnibus, 1995.– pp.5–17.
169. *Gorgievski S.* *Le Mythe d'Arthur, de l'imaginaire médiéval à la culture demasse* [Text] / S. Gorgievski. – Liège, éd. du Céfal, 2002. – 232 p.
170. *Goux J.-P.* Les lecons d'Argol [Text] / J.-P. Goux. – Paris: Temps actuels, 1982. – 83 p.
171. *Grossman S.* Julien Gracq et le surréalisme [Text] / S. Grossman.–Paris: JoséCorti,1980.–238 p.
172. *Hardellet A.* Le Maître de Cérémonie [Text] // *Qui vive? Autour de Julien Gracq* / Dir. par J.-L. Leutrat / A. Hardellet, J.-L. Leutrat. –Paris: José Corti, 1989. – p. 93-95.
173. *Hoog A.* Préface [Text] / A. Hoog // *Chrétien de Troyes. Perceval ou le*

- roman du Graal, traduction de J.-P. Foucher, A.Ortais.– P.: Gallimard, 1995.– pp. 7 – 30.
174. *Peter C.H.* Julien Gracq: essai de bibliographie: 1938-1972 [Text] / C.H. Peter. – Londres : Grant and Cutler, 1973.–101p.
175. *Jackson R.* Fantasy. The Literature of Subversion [Text] / R. Jackson. – London: Routledge, 1993. – 134 p.
176. *Jameson F.* Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism[Text] / F. Jameson.– Durgam: Duke University Press, 2001. – 439p.
177. *Cesbron G.* Julien Gracq, visages d'une œuvre [Text] //Actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) /réunis par Georges Cesbron.– Angers:Presses de l'Université d'Angers, 1981.
178. *Krulic B.* Fascination du roman historique: Intrigues, héros et femmes fatales [Text] / B.Krulic.– Paris: Editions Autrement, 2007. – 253 c.
179. *Landriot N.V-D.* Ces Français qui ont écrit demain.[Electronic resource] / N.V-D. Landriot.–2007.–URL: http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/natacha_vas/lvi.html, свободный(date of access 12.03.2018)
180. *Laroche-Signorile V.*Barjavel: mort du très énigmatique maître de la science-fiction française [Electronic resource] / V. Laroche-Signorile. –2015.– URL: <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/11/23/26010-20151123ARTFIG00259-barjavel-mort-du-tres-enigmatique-maitre-de-la-science-fiction-francaise.php>,свободный (date of access 20.10.2018)
181. *Le Thor J.*René Barjavel.La mémoire et l'anticipation. Le Tallandier de La Charrette Bleue [Electronic ressource] / J.Le Thor. – URL:http://barjaweb.free.fr/SITE/documents/dossiers/charrette/charr_interv.html,свободный (date of access 09.02.2019).
182. *Leutrat J.-L.*A noir [Text] / J.-L. Leutrat //Cahiers de l'Herne/ textes réunis par Jean-Louis Leutrat. – №20 – 1972. – rééditions Paris: Livre de Poche,coll. Biblio Essais, 1987. – pp.11–16.

183. *Leutrat J.-L.* Julien Gracq [Text] / J.-L. Leutrat. – Paris: Editions de Seuil, 1991. – 284 p.
184. *Loomis R. S.* Arthurian Tradition and *Chretien de Troyes* [Text] / R.S. Loomis.– New York: Columbia University Press, 1949.–503 p.
185. *Loraux N.* Éloge de l'anachronisme en histoire [Electronic resource] / N. Loraux // Espace Temps. – №87-88. – 2005. – pp. 127–139. –URL: https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4369, свободный (date of access 12.08.2018).
186. *Malrieu J.* Le fantastique [Text] / J. Malrieu. –Paris: Hachette, 1992.–160p.
187. *Mandiargues A.P.* Le château ardent [Text] / A. Mandiargues // Cahier de L'Herne: Julien Gracq/ Dir. par J.-L. Leutrat / J.-F. Marquet, J.-L. Leutrat. – Paris: L'Herne, 1972. – p.47–49.
188. *Mandiargues A.* En guise de port-voix [Text] // Qui vive? Autour de Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat / A. Mandiargues, J.-L. Leutrat. –Paris: José Corti, 1989. – p. 181–182.
189. Manuel d'histoire littéraire de la France [Text] / Collection dir. par P. Abraham, R. Desne, 6 tomes, t. 4. / P. Abraham, R. Desne. – Paris: Messidor/Editions sociales, 1982. – 492 p.
190. *Marquet J.-F.* Au château d'Argol et le mythe hégélien [Text] // Cahier de l'Herne. Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat / J.-F. Marquet, J.-L. Leutrat. – Paris: L'Herne, 1987. – p. 53–63.
191. *McLendon W.* Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq [Text] // French Review / W. McLendon. – Bellingham: AATF, 1968. – vol. 41, No. 4. – p. 539–548.
192. *Micha A.* Le Perceval de Chrétien de Troyes (roman éducatif) [Text] / A. Micha // Lumière du Graal: études et textes / ed. R. Nelli. – Paris: Les Cahiers du Sud, 1951. – pp. 122–131.
193. *Millet J., Labbé D.* Le fantastique [Text] / J. Millet , D. Labbé. – Paris: Bellin, 2005. –394 p.

194. *Monballin M.* Novalis, Gracq: convergences et jeux de miroir (la miniature contemplée et le rêve) [Electronic resource]/ M. Monballin. –URL: <https://books.openedition.org/pusl/7014>, свободный (date of access 18.08.19).
195. *Monier P.* Article-interview de René Barjavel [Electronic resource] / P. Monier // Hebdo Lyon magazine. – №976. – 1984. – URL: http://barjaweb.free.fr/SITE/ecrits/enchanteur/interview_pmonier.html (date of access 05.12.17).
196. *Morel D.* Étude des couleurs dans L'Enchanteur de René Barjavel [Electronic resource] // Barjaweb / D. Morel, G.M. Loup. – URL: <http://barjaweb.free.fr/SITE/ecrits/enchanteur/couleurs.html> (date of access 29.01.2019)
197. *Murat M.* Julien Gracq [Text] / M. Murat. – Paris: Dossiers Belfond, 1991. – 65 p.
198. *Nadeau M.* Histoire du surréalisme [Text] / M. Nadeau. – Paris: Seuil, 1964. – 192 p.
199. *Noacco Ch.* Le fils du Diable: Merlin dans tous ses états [Text] // L'Esplumoir de Merlin / Ch. Noacco. – Montréal: L'Esplumoir de Merlin, 2005. — No 4. — p. 4-12.
200. *Norris J, Geoffrey A.* The Arthurian Handbook [Text] / J. Norris, A. Geoffrey. – London: Taylor & Francis, 1997. – 409 p.
201. *Périer F.- M.* Le Saint Graal: interview de Jean Markale [Electronic resource] / F.- M. Périer. – 2001. – URL: <http://www.graal.be/graal022.html>, свободный (date of access 12.02.2018)
202. *Peyrache-Leborgne D.* Le Roman historique. Récit et histoire [Text] / D. Peyrache-Leborgne. – Paris: Editions Plein Feux, 2000. – 358 c.
203. *Pfeiffer J.* La littérature à double fond [Text] / J. Pfeiffer // Cahier de l'Herne. Julien Gracq / Dir. par J.-L. Leutrat / J. Pfeiffer, J.-L. Leutrat. – Paris: L'Herne, 1987. – p. 86–90.
204. *Rabourdin D.* Julien Gracq le dernier des classiques [Electronic resource] /

- D.Rabourdin // Le Nouveau Magazine Littéraire .– №465.–2007.– URL: <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/julien-gracq-le-dernier-des-classiques> (date of access: 10.09.2019).
205. *Sherard R.H.* Jules Verne at Home: His Own Account of his Life and Work [Text] / McClure's Magazine, Jan. 1894, vol. II, No 2, / R.H. Sherard, S.S. McClure. - N.Y.: S.S. McClure, 1894. –pp. 115–24.
206. *Schneider M.* La littérature fantastique en France [Text] / M.Schneider. – Paris: Fayard, 1964.–426 p.
207. *Thompson R.H.* The Return from Avalon: A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction [Text] / R.H. Thompson. – Westport: Greenwood Press, 1985. – 206 p.
208. *Verelest Ph. et George V.* Merlin, personnage fantastique, merveilleux et de science-fiction [Electronic resource] / Ph. Verelest, V. George. –Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999 – pp. 947-961. – URL: <http://barjaweb.free.fr/SITE/academie/index.html> (date of access 10.01.2019)
209. *Vocanson A.* Entre héritage et renouvellement : Viviane dans L'Enchanteur de René Barjavel : mémoire de maîtrise [Electronic resource] / A.Vocanson. – Université de Lausanne, 2018. – 99 p. URL: https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_S_26744.P001/REF.pdf, свободный (date of access 15.12.2018)
210. *Irwin W.R.* The Game of Impossible: A Rethoric of Fantasy [Text] / W.R.Irwin.– Urbana: University of Illinois, 1976. – 215 p.
211. *Walter Ph.* Introduction [Text] // Ph.Walter / Le Livre Graal. Tome 1: Joseph d'Armathie. Merlin. Les premiers faits du roi Arthur / Ed. par D.Poirion / D. Poirion, P. Walter. –Paris: Gallimard,2001.–p.7–27.
212. *Wolfe G.* The Encounter with Fantasy: The Aesthetics of Fantasy Literature and Art [Text] / Ed. R.C. Schlobin / G. Wolfe, R.C. Schlobin. – Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.– 288 p.
213. *Prezelin J.* Barjavel, cet "enchanté" de l'An 2000 [Electronic resource]/

J.Prezelin // France-soir Magazine. – 13 octobre 1984. – URL:<http://barjaweb.free.fr/SITE/documents/fsm171084.html>, свободный (date of access 22.11.2018)

214. *Thivent V.* "L'Enchanteur" de René Barjavel et la matière arthurienne [Text] / V.Thivent // Réception du Moyen Âge dans la culture moderne/ ed.Buschinger, D.– Amiens: Université de Picardie, 2002. – pp. 193 –200.

СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

215. Литературный энциклопедический словарь.[Текст] / под общ. ред В.М. Кожевникова, П. А.Николаева. – М.: Сов.энциклопедия, 1987. – 751с.

216. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под общ.ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интельвак», 2003. –1600 с.

217. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / под общ.ред. Тимофеев Л. И., Тураев С.В.– М.: Просвещение, 1974.– 509 с.

218. *ГаковВл.* Энциклопедия фантастики [Электронный ресурс]/ подобщ.ред. Вл. Гакова.–1997.–Режим доступа: <http://www.fantastika3000.ru/gakov.htm>, свободный (дата обращения 05.05.2017).

219. *Мещерякова М.И.* Русская фантастика XX века в именах и лицах: справочник [Текст] / под ред. М. И. Мещеряковой. – М.: МегаТрон, 1997 – 136 с.

220. *Харитонов Е. В.* Наука о фантастическом: Библиогр. справочник.[Текст] / Е.В. Харитонов. – М.: Мануфактура, 2001. – 240 с.

221. *Clute J., Grant J.* *TheEncyclopedia of Fantasy* [Electronic ressource] / J. Clute, J., Grant. – New York: St Martin's Press, 1997.– 1049 pp. – URL:– <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=france>, свободный (date of access 02.06.2018).

222. Paysage [Electronic resource] // Le dictionnaire de la langue française

d'Emile Littré. – URL: <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/paysage> (date of access: 05.12.2018).

223. Paysage [Text] // Le Nouveau Petit Robert. – Paris: Dictionnaires le Robert, 2000. – 2840 p.

ИСТОЧНИКИ

224. *Аполлинер Г.* Убиенный поэт [Текст] // *Аполлинер Г.* Гниющий чародей. Убиенный поэт / Г. Аполлинер, М. Яснов. – М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. – С. 96–238.

225. *Баржавель Р.* Девушки и единорог [Текст] // Р. Баржавель, пер. с франц. И. Найденков. – "Нёман" №1–3, год 2016.

226. *Бретон А.* Манифест сюрреализма [Текст] // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Под ред. Л.Г. Андреева / А. Бретон, Л.Г. Андреев. – М.: Прогресс, 1986. – С. 41–42.

227. *Вагнер Р.* Парцифаль. Либретто [Электронный ресурс] / Пер. с нем. В.Чешихина // <http://facetia.ru/node/2234> (дата обращения 12.07.2019)

228. *Грак Ж.* Побережье Сирта [Текст] / Пер. с франц. В.Никитина // *Грак Ж.* Побережье Сирта. Балкон в лесу / Э. Грак, В. Никитин. – М.: Terra, 1999. – 447 с.

229. *Грак Ж.* Замок Арголь [Текст] / Ж.Грак, пер. с франц. Е.Е. Дмитриевой. – М.: ОГИ, 2005. – 176 с.

230. *Грак Ж.* Сумрачный красавец [Текст] / Ж.Грак, пер. с франц. Н.Кулиш. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2003. – 294 с.

231. *Карпентьер А.* Царство земное [Текст] / Пер. с исп. А. Косса / А. Карпентьер, А. Косс. – М.: Амфора, 2000. – 320 с.

232. *Кокто Ж.* Рыцари Круглого стола [Текст] // *Кокто Ж.* Собрание сочинений в 3 тт., т. 2 «Театр» / Ж. Кокто, Н. Бунтман, Н. Шаховская,

- С. БУНТМАН. – М.: Аграф, 2002. – С. 117–178.
233. *Apollinaire G.* Bulletin de souscription de l'Enchanteur pourrisant / цит. по *Scepi H.* «Un lyrisme neuf»: le cas des «Fiançailles» dans *Alcools* d'Apollinaire, 11 Mars 2012 [Electronic resource] // Fabula. La recherche en littérature / G. Apollinaire. – URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1692.php#citation> (date of access 12.01.2019).
234. *Barjavel R.* L'Enchanteur [Text] / *R.Barjavel.*—Paris:Edition Denoel, 2012. –470 p.
235. *Barjavel R.* La science fiction c'est le vrai « nouveau roman »: AutoInterview de René Barjavel [Electronic resource] / *R.Barjavel* // Les Nouvelles Littéraires du 11 octobre1962. –URL: http://barjaweb.free.fr/SITE/documents/NL_111062.html, свободный (date of access 08.08.2018)
236. *Chrétien de Troyes.* Oeuvres complètes [Text] / Chrétien de Troyes. – Paris: Gallimard, 1999. – 1600 p.
237. *Gracq J.* Le Roi-Pêcheur [Text] / J. Gracq. – Paris:José Corti, 1948. – 156 p.
238. *Gracq J.* Pourquoi la littérature respire mal [Text] // *Gracq J.* Préférences / J. Gracq. – Paris: José Corti, 1961. – p. 14–18.
239. *Gracq J.* Béatrix de Bretagne [Text] // *Gracq J.* Préférences / J. Gracq. – Paris: José Corti, 1961. – p. 246–251.
240. *Gracq J.* Lettrines I [Text] / J. Gracq. – Paris: José Corti, 1974. – 244 p.
241. *Gracq J.* Lettrines[Text] / J. Gracq. – Paris: José Corti,1988–244 p.
242. *Gracq J.* En lisant et en écrivant [Text] / J. Gracq. – Paris:José Corti, 1980. – 274 p.
243. *Gracq J.*Château d'Argol [Text] // *Gracq J.* Oeuvres complètes en 2 tomes, t. 1. / J. Gracq. – Paris: Gallimard, 1995. – p. 54–198.

244. *Gracq J. André Breton: Quelques aspects de l'écrivain*[Text] // Gracq J. Oeuvres complètes en 2 tomes, t. 1. / J. Gracq. – Paris: Gallimard, 1995. – p. 400–530.
245. *Gracq J. Entretiens* [Text] / J. Gracq. – Paris: José Corti, 2002. – 88 p.
246. Interview de René Barjavel pour le magazine *Horizons du Fantastique* n°11, 2ème trimestre 1970 [Electronic resource] // Barjaweb / R. Barjavel, G.M. Loup. — *URL*: http://barjaweb.free.fr/SITE/documents/RB_SF_hdf.html (date of access 29.01.2019), свободный.
247. Lettre écrite par Barjavel le 24 janvier 1985[Electronic resource] // Barjaweb / R. Barjavel, G.M. Loup. — *URL*: <http://barjaweb.free.fr/SITE/biographie/240185.htm#a>, свободный (date of access 03.09.2018)
248. *Barjavel R. Interview pour "Ravage"*[Electronic resource] // Barjaweb / R. Barjavel. — 1974.— *URL*: http://barjaweb.free.fr/SITE/documents/dossiers/ravage/rava_interv.html, свободный (date of access 12.02.2019).

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

249. <http://www.lefantastique.net/>, свободный (дата обращения 10.11. 2017)
250. <http://barjaweb.free.fr>, свободный (дата обращения 12.06.2017)

