

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

На правах рукописи

Недайводина Александра Александровна
(до 02.08.2024 Могиш А.А.)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В
СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(ТВОРЧЕСТВО ДЖ. АПДАЙКА И Н. ГЕЙМАНА)

Специальность 5.9.2. – Литературы народов мира
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Баранова Ксения Михайловна

Москва – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ: ТЕРМИНОЛОГИЯ И ИСТОКИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ	20
1.1. Миф и легенда в современном литературоведении.....	20
1.2. Сказка как социально-адаптированная версия мифа	43
1.3. Литературные и мифологические источники легенды о Тристане и Изольде.....	56
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	73
ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. АПДАЙКА И Н. ГЕЙМАНА	76
2.1. Композиционные вариации легенды в малой прозе Дж. Апдайка	на стр. 76
2.2. Жанровые трансформации сюжета о Тристане и Изольде в романах Дж. Апдайка «Бразилия» и Н. Геймана «Звездная пыль».....	93
2.3. Пространственный код в творчестве Дж. Апдайка и Н. Геймана.....	108
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	124
ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В РОМАНАХ ДЖ. АПДАЙКА «БРАЗИЛИЯ» И Н. ГЕЙМАНА «ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ».....	127
3.1. Инвертированные образы Тристана и Изольды.....	127
3.2. Ведущие мотивы и сюжетообразующие метафоры в романах «Бразилия» и «Звездная пыль».....	143
3.3. Символы и аллюзии в романах Дж. Апдайка и Н. Геймана.....	156
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	175
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	185

ВВЕДЕНИЕ

В современной литературе среди писателей последних десятилетий существует распространенная практика черпать вдохновение из мифологического прошлого мировой культуры. Безусловно, это связано с тем, что мифы невозможno вытеснить из нашего сознания. Символы, которые они несут в себе, возникают спонтанно в человеческой психике, и их нельзя уничтожить или отрицать. Они вечны и постоянны, словно закодированные послания. Читатель встречает их в современной литературе в форме ретеллинга – пересказа известного мифологического сюжета на новый лад, где каждый автор может воплощать свои новаторские идеи, оставляя при этом неизменной саму суть истории, что делает ее неизменно узнаваемой.

Данное диссертационное исследование посвящено анализу особенностей трансформации легенды о Тристане и Изольде в современной англоязычной литературе на материале избранных произведений Дж. Апдайка (John Updike, 1932–2009) и Н. Геймана (Neil Gaiman, 1960 –). Изучаемая легенда основана на мифологических кельтских источниках, и среди всех нарративов о любви в западноевропейской литературе она занимает одно из центральных мест. Многочисленные вариации этой истории были написаны как авторами-труверами в период популярности средневекового романа о Странствующем Рыцаре и его Прекрасной Даме в XII веке, так и в течение последующих столетий. Незамысловатый сюжет неизменно покоряет читателей уже около тысячи лет, не теряя своей актуальности, что, возможно, обусловлено мифологическими мотивами в структуре фабулы. При детальном рассмотрении основных образов легенды и их трансформационных изменений в сочинениях конца XX века можно выявить одни и те же повторяющиеся элементы, что подчеркивает значимость данных художественных символов.

Научный интерес к заявленной теме вызван неутихающей популярностью ретеллинга в современной литературе и возрождением древних сюжетов известными создателями художественных сочинений нашего времени. Миф давно

перестал ассоциироваться с вымыслом и детскими историями, а развитие литературоведения в XX веке показало, что он рассматривается учеными весьма глубоко и занимает почетное место среди таких литературных понятий, как образ, символ и знак, являясь «началом всех начал». Но популярность использования мифа не исчерпывается только его научной ценностью. Литература прошлого столетия насквозь пронизана мифологическими аллюзиями, и этому есть объяснение. Современный западный рационализм изживает себя, доказательством чего служит наличие большого количества различных сект, субкультур, культов, эсапистских движений, невероятный бум сочинений в жанре фэнтези. В глобальном пространстве постоянно развивающихся информационных технологий и ежедневно меняющегося мира человек ищет надежную опору, утраченную упорядоченность, уверенность в завтрашнем дне, даже некую ритуализованность, а это именно те ориентиры, которые щедро предоставляют мифы, волшебные сказки и легенды.

Как и любое искусство, художественная литература исцеляет людей своими работами. На метафорическом уровне можно изменить и переиграть те травмирующие события, которые произошли с людьми за долгое время их развития. Например, одной из центральных тем всего творчества американского писателя Дж. Апдейка является адюльтер, который он сам пережил в жизни. Многие его герои тяжело воспринимают измену или невозможность быть вместе с любимыми по объективным причинам. В каждом коротком рассказе цикла «Две Изольды» (“The Two Iseults”, 1964–1972) автор пытается выстроить сюжет таким образом, чтобы действующие лица могли попытаться оставаться вместе, но так или иначе, судьба оказывается неблагосклонной, и они расстаются. Однако если поместить влюбленных в другую пространственную локацию, иной мир, где значительно расширяются их возможности, у них появляется шанс на счастливый союз. Вот почему введение элементов мифологии в современную литературную практику создания художественных нарративов можно в определенной степени сравнить с терапевтическим лечением для человека, пережившего болезненный развод и нашедшего в себе силы не только продолжать жить дальше, но и быть счастливым.

Среди повторяющихся сюжетов Дж. Апдайка можно отметить его довольно частое обращение к легенде о Тристане и Изольде. В ней известный романист черпает вдохновение и надежду на существование идеальной и вечной любви. Своих персонажей он переносит в современное ему историческое время и анализирует их поступки по ходу развития действия, чтобы понять, получится ли у них быть счастливыми. И только один раз, а именно в романе «Бразилия» (“Brazil”, 1994), любящие друг друга имеют возможность прожить достаточно счастливую совместную жизнь, но условием для этого оказывается перенос локации и главных действующих лиц на другой континент, в Бразилию, по утверждению самого автора, последний оплот волшебства в мире.

В прозе английского сказочника Н. Геймана читатель находит совсем другие мотивы использования мифологических сюжетов. Этот автор предлагает по-новому взглянуть на известные морализаторские свойства широко известных волшебных сказок, историй, легенд и оспорить то, что обычно понимают как их суть. Прозаик ставит под сомнение существующую интерпретацию текстов, написанных несколько веков назад. Подобные художественные трансформации заставляют реципиентов задуматься над вечными вопросами и решить, насколько современные модные тенденции в состоянии изменить, казалось бы, незыблемые вещи. Культурный код личности влияет на ее сознание, самореализацию и несет в себе общечеловеческие ценности, но вечные сюжеты всегда узнаваемы, даже переработанные великими мастерами художественного слова.

Предмет изучения в данной кандидатской диссертации составляют жанрово-композиционные, образные и языковые аспекты трансформации легенды о Тристане и Изольде в произведениях Дж. Апдайка и Н. Геймана.

Объектом исследования является легенда о Тристане и Изольде, в том числе ее мифологические и литературные источники, как материал трансформации в произведениях Дж. Апдайка и Н. Геймана.

Материалом для настоящей диссертационной работы послужили роман «Звездная пыль» (“Stardust”, 1998) Н. Геймана и тексты нескольких произведений Дж. Апдайка. К ним относятся роман «Бразилия», рассказ «Тристан и Изолт»

(“Tristan and Iseult”, 1990), а также два рассказа из цикла «Две Изольды». Это – «Четыре стороны одной медали» (“Four Sides of One Story”, 1965) и «Музеи и женщины» (“Museums and Women”, 1972). Подобный отбор сочинений для анализа был обусловлен тем, что именно они содержат в тексте ярко выраженные аллюзии на легенду о Тристане и Изольде. Для иллюстрации полученных выводов в работе используются цитаты из указанных произведений на английском языке.

Актуальность диссертационного исследования определяется потребностью изучить современную жанровую модификацию ретеллинга, широко используемую во многих произведениях авторов XX–XXI веков, и проследить, как изменяются основной хронотоп, сеттинг, нарратив и главные персонажи классического сюжета в условиях нового времени на примере произведений Дж. Апдайка и Н. Геймана, объединенных использованием одного сюжета.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предпринята попытка рассмотреть особенности трансформации легенды о Тристане и Изольде сквозь призму введенного автором диссертации термина «интеллектуальный ретеллинг» в наименее изученных произведениях Дж. Апдайка, а также сравнить их с вариацией интерпретации изучаемого сюжета в романе Н. Геймана, что позволило выявить некоторые общие особенности переноса главных героев в другую историческую эпоху. Жанровые и композиционные изменения, отмеченные в нарративах на фоне современных реалий, также были изучены впервые.

Степень изученности проанализированных работ можно определить как достаточно высокую. Проблемой изучения основных литературоведческих понятий, необходимых для рассмотрения заявленной темы данной кандидатской диссертации, занимались многие отечественные и зарубежные исследователи.

Труды, затрагивающие исследования трансформации легенды о Тристане и Изольде в современной литературе, представлены, например, кандидатской диссертацией А.Г. Клюс «Легенда о Тристане и Изольде: особенности интерпретаций в русской литературе конца XIX–XX веков» (2018 г.). Автор утверждает, что для русской литературы конца XIX–XX столетий характерна

тенденция к мифологическому раскодированию образов и мотивов легенды, их архаизации или повторной мифологизации. Кроме того, исследователь заявляет, что в легенде о Тристане и Изольде функционирует солярный миф, говорящий о цикличности природных процессов. Все эти положения в целом соответствуют тому, как указанные изменения изучаемой легенды представлены на материале анализируемых в диссертации сочинений Дж. Апдейка и Н. Геймана.

Роман «Бразилия» Дж. Апдейка также рассматривается в кандидатской диссертации В.И. Вьюшиной «Романы Дж. Апдейка "Бразилия" и "Герtrуда и Клавдий": особенности беллетристического повествования» (2006 г.), где автор описывает беллетристическую литературу как часть массовой, которую, по мнению исследователя, можно представить в качестве прообраза изучаемого понятия ретеллинга. Здесь находят место жанровая эклектика и смешение элементов приключенческой, мистической, любовной и даже порнографической литературы. В своей работе данный исследователь фокусируется на упрощении образов главных героев и стиля повествования, изучении проблем поверхностности и тривиальности изложения, что, на наш взгляд, носит дискуссионный характер.

В кандидатской диссертации Н.В. Кузнецовой «Мифологизм в романах Дж. Апдейка» (2019 г.) материалом исследования являются 12 сочинений Дж. Апдейка, что говорит о сравнительно небольшом листаже, посвященном роману «Бразилия». Например, функционированию архетипической пары Странствующего Рыцаря и Прекрасной Дамы отводится всего шесть страниц диссертации. Литературовед отмечает популярность обращения писателей XX века к сюжету о Тристане и Изольде после триумфального успеха оперы Р. Вагнера с одноименным названием в 1857 году. Описываемые в романе отношения мужчины и женщины показаны в качестве идеальной модели в представлении Дж. Апдейка – влюбленные совместно проходят испытания, выказывая преданность друг другу. Также исследователь выделяет общие признаки, присущие всем женским и мужским персонажам американского автора, и прослеживает, до какой степени они находят свое отражение в образах Триштана и Изабел [Кузнецова, 2019: 116–122].

Исследование творчества Н. Геймана, в котором представлен роман «Звездная

пыль», можно найти в кандидатской диссертации Е.В. Лозовик «Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана» (2015 г.), но только в качестве небольшого примера, показывающего, как работает сказка в произведениях автора. В этом труде также предпринимается попытка охарактеризовать в целом литературный стиль Н. Геймана и его приверженность использовать в своем творчестве сказки и мифы.

В докторской диссертации О.С. Наумчик «Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези» (2020 г.) раскрывается постмодернистская игра британского автора с пространством – читатель ожидает чего-то традиционного от романа «Звездная пыль», обозначенного автором как сказка для взрослых, но Н. Гейман как всегда удивляет своих читателей. Сказочный нарратив иногда противоречит своим законам, а автор предлагает необычные развязки. Так, Тристран после череды приключений в Волшебной Стране (Faerie) возвращается домой в Застенье только для того, чтобы снять обязательства со своей невесты, Виктории. В иномирном пространстве герой не сразу воцаряется на престоле, а лишь после многих лет уговоров и путешествий [Наумчик, 2020: 162].

Несмотря на наличие достаточного количества работ по заявленным в нашем исследовании проблемам, многие вопросы (ретеллинг, жанровые и композиционные особенности, интертекстуальность), особенно в отношении рассказов, в отечественном литературоведении анализу в полной мере не подвергались. Что касается англоязычного литературоведения, то термин «ретеллинг» появляется на стыке XX– XXI вв., и на данный момент находится также в процессе разработки.

Польский литературовед Катаржина Шмигеро (Katarzyna Szmigiero) в своей статье о ретеллинге классической мифологии (“Reflexivity and New Metanarratives. Contemporary English-language Retellings of Classical Mythology”), опубликованной в 2023 году, называет этот термин новым трендом в литературоведении, когда канонические тексты получают необычную интерпретацию, сохраняя при этом главную линию сюжета и краеугольные повороты. С ее точки зрения, язык ретеллинга чаще всего рассчитан на массовую аудиторию, а авторский фокус

смещается с героических подвигов на частную жизнь главных и второстепенных персонажей, объясняя причины совершенных ими поступков иногда с точки зрения современного новому автору социума и его закономерностей: “The growing dissatisfaction of modern readers, writers and educators with the dominant metanarrative of the classics has recently resulted in a rapidly growing number of retellings, which are generally understood as novel ways of telling a known story, making familiar unfamiliar through shifting points” [Szmigiero, 2023: 94]. Также исследователь сравнивает смежные понятия ретеллинга (retelling) и адаптации (adaptation), приходя к заключению, что ретеллинг отличается новым взглядом на классическую историю.

Среди зарубежных ученых, которые занимаются проблемой изучения ретеллинга, можно выделить: Карла Кребера (Karl Kroeber “Retelling/Rereading: The Fate of Storytelling in Modern Times”, 1992), Джули Сандерс (Julie Sanders “Adaptation and Appropriation”, 2005), Линду Хатчен (Linda Hutcheon “A Theory of Adaptation”, 2006). В своих изысканиях эти исследователи приходят к выводу, что ретеллинг восходит к интертекстуальности, но имеет ряд специфических отличий. Все ретеллинги опираются на широко известный миф или сказку; главными героями становятся те персонажи, поступки которых были неправильно поняты или неясны реципиентам, а автор предлагает свою интерпретацию сюжетной линии. Данный жанр, как правило, рассчитан на массовую аудиторию, а действующие лица переносятся в другую эпоху, более близкую хронологически ко времени жизни писателя.

Термин «ретеллинг» достаточно неоднозначен, и в науке отсутствует устоявшееся отношение ученых к нему. Появился он в трудах исследователей сравнительно недавно, но само явление можно увидеть в творчестве многих известных авторов. При этом часто под этим наименованием понимают произведения массовой литературы, выделяя общие признаки этого жанра. В настоящее время в отечественном литературоведении можно выделить некоторые работы, посвященные жанру ретеллинга. Определенный интерес представляет докторская диссертация М.А. Черняк «Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики» (2005 г.). В ней изучается сложившаяся

дифференциация понятий высокого и массового в литературе, что способствует выявлению основных признаков последнего: легкость прочтения, непредназначенность для перечитывания, злободневность, наличие схематичных героев, клишированность, эскапизм, безличность, серийность, рыночный заказ, банальное осовременивание текста. Автор в целом обозначает проблему появления массовой литературы, но не определяет сам жанр ретеллинга [Черняк, 2005].

Кроме того, исследователь признает, что за рамками ее работы остается пласт массовой литературы, представленной современной фантастикой и фэнтези-сочинениями. Она выделяет беллетристику как срединный жанр между высокой и массовой видами литературы. Беллетристика принципиально отличается от так называемого «низа» художественных сочинений и представляет собой срединное поле, не отличающееся ярко выраженной оригинальностью. Однако оно содержит элементы занимательного и познавательного в своей основе и апеллирует к вечным ценностям [Там же].

В.В. Волков и Н.В. Волкова признают массовую литературу устоявшимся лингвокультурным концептом, естественным рефлексом глобализации с тенденцией к усреднению. Массовая литература характеризуется, как правило, счастливым финалом, разрывом с повседневностью и возможностью понять мотивы главных героев [Волков, 2015: 106].

И.Г. Лукьянова в своей статье «Золушка» Мариссы Мейер как роман ретеллинг» (2023 г.) обозначает упомянутый жанр в виде переиначенного способа рефериовать к известным сюжетам сказок, легенд, мифов на новый лад с перемещением легендарных героев в новую историческую среду. Автор статьи уже выделяет отличительные признаки ретеллинга: возможность узнать главных героев изначального мифа, переосмысление сюжетных поворотов, амбивалентность, перенос протагонистов в другую эпоху, изменение жанра, продолжение развития сюжета после его канонического финала [Лукьянова, 2023: 22].

З.В. Мирзакаримова в статье «Традиционная» и «сетевая» литература в информационном пространстве» (2021 г.) определяет ретеллинг как жанр литературы, «в котором действующие лица канонической истории попадают на

место героев другой истории, допустимо цитирование до 80% основного текста» [Мирзакаримова, 2021: 35].

В связи с вышесказанным, а также на основе имеющихся данных современных ученых, исследующих определения ретеллинга, появилась необходимость ввести в текст данной диссертации рабочий термин – «интеллектуальный ретеллинг», под которым при обязательном сохранении эксплицитного нарратива первоисточника мы предлагаем понимать сюжетно-образную его трансформацию на двух уровнях – универсальном и специфическом (авторском).

К универсальным признакам этого термина мы относим:

1) концепцию современности, когда автор переносит героев известного сюжета (в том числе мифологического) без конкретного авторства в современную реальность, наделяя их функциями и чертами, характерными для конкретной эпохи. Соответственно, все случившиеся с protagonистами метаморфозы преломляются сквозь призму других событий, которые писатель старается объяснить с точки зрения современного человека, изменения изначальные интенции;

2) новый символизм вторичного произведения, когда при иной трансформации сочинение получает совершенно другую символическую структуру, отражающую авторское прочтение канонического сюжета, в котором появляются инновационные сюжетообразующие метафоры, самостоятельная система ведущих мотивов и символов.

К специфическим признакам термина «интеллектуальный ретеллинг» мы относим включение в канву создаваемого нарратива элементов биографичности, а также наделение главных персонажей признаками, присущими авторскому прочтению первоисточника. С нашей точки зрения, рабочий термин «интеллектуальный ретеллинг» в полной мере отражает тот процесс трансформации канонического произведения в современной литературе, который представлен романами Дж. Апдайка «Бразилия» и Н. Геймана «Звездная пыль».

Теоретическую основу диссертационного исследования составляют труды следующих отечественных литературоведов по теории мифа: С.С. Аверинцев,

К.М. Баранова, А.Л. Баркова, В.В. Баркова, М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский, В.В. Иванов, А.С. Козлов, А.Ф. Лосев, М.К. Мамардашвили, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, А.Н. Николюкин, А.А. Потебня, М.И. Стеблин-Каменский, В.В. Тен, А.Л. Топорков, В.Н. Топоров, О.М. Фрейденберг. Зарубежные исследования по этой проблематике представлены работами таких ученых, как: Р. Барт (Roland Barthes), Дж. Кэмпбелл (Joseph Campbell), Л. Леви-Брюль (Lucien Lévy-Bruhl), К. Леви-Стросс (Claude Lévi-Strauss), Б. Малиновский (Bronisław Malinowski), Э. Тайлор (Edward Tylor), Н. Фрай (Herman Northrop Frye), З. Фрейд (Sigismund Freud), У. Эко (Umberto Eco), М. Элиаде (Mircea Eliade), К.Г. Юнг (Carl Gustav Jung), К. Ясперс (Karl Jaspers).

Термин «легенда» подробно рассматривался в трудах следующих отечественных ученых: С.Н. Азбелев, Н.П. Анциферов, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, А.И. Кирпичников, В.Н. Морохин, С.Ю. Неклюдов, А.А. Ухтомский. Многие видные зарубежные исследователи также внесли свой вклад в его анализ: В. Гримм и Я. Гримм (Brüder Grimm), Тимоти Тангерлини (Timothy Tangherlini), Линда Дег (Linda Degh).

Изучением волшебной сказки занимались следующие отечественные филологи и фольклористы: А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, Н.И. Кравцов, М.Н. Липовецкий, А.Е. Наговицын, А.И. Никифоров, О.А. Плахова, В.Я. Пропп, Е.А. Сухоруков, А.Т. Хроленко, а также зарубежные исследователи: Ж. Бедье (Joseph Bédier), И. Больте (Johannes Bolte), Геннеп А. (Arnold van Gennep), В. Гримм (Wilhelm Grimm), Я. Гримм (Jacob Grimm), Х. Дикманн (Hans Dieckmann), Э. Коскен (Emmanuel Cosquin), П. Себийо (Paul Sébillot), П. Сентив (Pierre Saintyves), Д.Р.Р. Толкин (John Ronald Reuel Tolkien), М. фон Франц (Marie-Louise von Franz).

Проблематика литературных и мифологических источников легенды о Тристане и Изольде находилась в центре внимания таких видных российских ученых, как: А.Л. Баркова, А.М. Бердичевский, Б.В. Казанский, Е.М. Мелетинский, А.Д. Михайлов, О.М. Фрейденберг, а также зарубежных авторов: Делия Страйнберг Гусман (Delia Steinberg Guzmán), А. и Б. Рис (Alwyn David Rees and Brinley Roderick

Rees), Дени де Ружмон (Denis de Rougemont), Г. Шепперле (Gertrude Schoepperle), З. Эйснер (Sigmund Eisner). Кроме того, в ходе исследования использовались литературоведческие словари.

Цель данной научной работы – изучить аспекты трансформации легенды о Тристане и Изольде в произведениях Дж. Апдайка и Н. Геймана.

Поставленная цель определила **задачи**, которые необходимо выполнить для ее достижения:

- 1) выявить отличительные признаки мифа, легенды и волшебной сказки и уточнить, как они соотносятся с историей о Тристане и Изольде;
- 2) определить литературные и мифологические истоки изучаемой легенды;
- 3) выделить композиционные трансформации исследуемой легенды в коротких рассказах Дж. Апдайка;
- 4) проанализировать общие жанровые элементы волшебной сказки в романах «Бразилия» Дж. Апдайка и «Звездная пыль» Н. Геймана, а также попытаться объяснить, для чего авторы помещают легендарных героев в иное пространство;
- 5) провести сравнительный анализ работы географического пространства в анализируемых произведениях;
- 6) установить особенности инвертированных образов главных героев изучаемой легенды в романах XX века и соотнести их с каноническими прообразами;
- 7) вычленить ведущие мотивы и сюжетообразующие метафоры рассматриваемых произведений;
- 8) описать основные символы и аллюзии, использованные Дж. Апдайком и Н. Гейманом для передачи своего отношения к фабуле легенды;
- 9) ввести в текст исследования рабочий термин «интеллектуальный ретеллинг» с целью обобщения основных типичных черт, присущих современной художественной адаптации классического сюжета в этом жанре.

В ходе работы были использованы биографический, сравнительный, герменевтический **методы исследования**, а также метод литературной компаративистики.

Теоретическая значимость настоящего исследования состоит в систематизации результатов сравнения первоначального сюжета легенды о Тристане и Изольды и его трансформационных аналогов, созданных современными англоязычными авторами, а также в выявлении общих черт адаптаций одного и того же мифологического сюжета.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в том, что ее результаты можно использовать при проведении лекционных и семинарских занятий по предмету «Зарубежная литература США и Великобритании» в ВУЗах, написании рефератов, выпускных квалификационных студенческих работ и магистерских диссертаций.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Существование двух миров в современных инвариантах развития сюжета легенды о Тристане и Изольде в произведениях Дж. Апдайка и Н. Геймана имеет мифологические и литературные источники, что подтверждается референциями к кельтским легендам и средневековым литературным произведениям.

2. Композиционные изменения изучаемой легенды и многократное обращение к ней в малой прозе Дж. Апдайка имеют биографические корни.

3. Жанровые трансформации сюжета легенды о Тристане и Изольде в романах «Бразилия» Дж. Апдайка и «Звездная пыль» Н. Геймана используются авторами для создания сказочного нарратива в потустороннем пространстве, где у героев появляется возможность преодолеть все преграды на пути к счастливой совместной жизни.

4. Инвертированные образы главных героев легенды во многом соответствуют своим средневековым прототипам, укрепляя линию идентичности Изольды, ее семьи и рыцарской доблести Тристана в романах Дж. Апдайка и Н. Геймана.

5. Введение нового литературного термина «интеллектуальный ретеллинг» позволяет выделить изучаемые произведения в отдельную жанровую разновидность трансформации мифологического сюжета и образов с наличием ряда определенных признаков: ведущие мотивы и образы, сюжетообразующие

метафоры, а также литературные аллюзии и основные символы.

Апробация результатов проведенного исследования осуществлялась в ходе обсуждения отдельных аспектов диссертационной работы в качестве научных докладов на научных конференциях, среди которых можно назвать следующие: Студенческая открытая онлайн-конференция «#ScienceJuice2021» ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ (Москва, 25 ноября 2021 г.); Научно-практическая конференция с элементами научной школы «Научный Старт 2022» (Москва, 23 марта 2022 г.); Всероссийская научная конференция с международным участием «Когниция, культура, коммуникация в современных гуманитарных науках» (Новосибирск, 15–16 сентября 2022 г.); Международный литературный коллоквиум «Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность» в рамках мероприятий Научной школы ИИЯ МГПУ «Проблемы современного зарубежного литературоведения» (Москва, 26 октября 2022 г.); Открытая конференция «Лига исследователей МГПУ» (Москва, 22 ноября 2022 г.); Конференция «Научный Старт 2023 (с элементами научной школы)» (Москва, 11–20 марта 2023 г.); Круглый стол в ИМЛИ 2023 «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (Москва, 16 мая 2023 г.); Большая конференция МГПУ 2023 (Москва, 28–30 июня 2023 г.); III Всероссийская конференция "Педагогический дискурс" (27 февраля–01 марта 2023 г., МГПУ); Международная научная конференция «XXXV Пуришевские чтения. Зарубежная литература в контексте культуры» 2023 (Москва, 5–7 апреля 2023 г.); XII Международная научная конференция аспирантов и молодых ученых «Поэтика художественной детали в мировой литературе: традиции и новации» (к 300-летию РАН) в ИМЛИ (Москва, 30-31 мая 2024 г.); Международная научно-практическая конференция «IV Воропановские чтения» (Красноярск, 1–2 ноября 2023 г.); Вторая Всероссийская научно-практическая конференция «Три “Л” в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика» (Москва, 23 ноября 2023 г.); Всероссийский научный коллоквиум «Человек и время в языке и литературе» (8 февраля 2024 г.); IV Международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура

диалога в многонациональном городском пространстве» (DCCD'24) (Москва, 27 февраля–01 марта 2024 г., МГПУ); Конференция «Научный Старт 2024 (с элементами научной школы)» (Москва, 21–22 марта 2024 г.).

По теме проведенного исследования имеется **ряд публикаций**:

Недайводина (Могиш), А. А. Современные Тристан и Изольда в романе Дж. Апдайка «Бразилия» / А. А. Могиш // #ScienceJuice2021: Сборник статей и тезисов, Москва, 22–26 ноября 2021 года / Составители: Е.В. Страмнова, С.А. Лепешкин. – Москва: Издательство ПАРАДИГМА, 2021. – С. 123–129.

Недайводина (Могиш), А. А. Трансформация мифа о Тристане и Изольде в романе Дж. Апдайка "Бразилия" / А. А. Могиш // Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук: сборник научных трудов по лингвистике и литературоведению / Московский городской педагогический университет. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "ПРИНТИКА", 2021. – С. 114–119.

Nedayvodina (Mogish) A. A. A Timeless Legendary Knight or an American Postmodern Antihero? / O. I. Nefedova, A. A. Mogish // Время и культура в лингвистике и литературоведении: сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников I международного коллоквиума, Москва, 17 декабря 2020 года, 2021. – Р. 109–114.

Недайводина (Могиш) А. А. Концептуальная метафора “to take, we must give” в романе Дж. Апдайка "Бразилия" / К. М. Баранова, А. А. Могиш // Когнитивные исследования языка. – 2022. – № 3(50). – С. 485–488. (издание ВАК).

Недайводина (Могиш), А. А. История о Тристане и Изольде – легенда или миф? / А. А. Могиш // Научный старт-2022: Сборник статей магистрантов и аспирантов / Редколлегия: Л.Г. Викулова (отв. ред.) [и др.]. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2022. – С. 536–541.

Недайводина (Могиш) А. А. Репрезентация «непройденной инициации» в постмодернистской литературе в романе Дж. Апдайка «Бразилия» / Н. С. Шалимова, А. А. Могиш // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 5. – С. 1371–1374. – DOI 10.30853/phil20230242.

(издание ВАК).

Недайводина (Могиш), А. А. Вечный сюжет в литературе XX века (на примере рассказов "смерть Изольды" Орасио Кироги и "четыре стороны медали" Джона Апдайка) / А. А. Могиш // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 3(100). – С. 548–551. – DOI 10.24412/1991-5497-2023-3100-548-551. (издание ВАК).

Недайводина (Могиш), А. А. Аллюзии в романе «Звездная пыль» Н. Геймана / А. А. Могиш // Научный старт-2023: Сборник статей аспирантов и магистрантов / Редколлегия: Л.Г. Викулова (отв. ред.), И.В. Макарова, О.И. Короленко, В.Г. Караваева. Том Часть 2. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 315–319.

Недайводина (Могиш), А. А. "Бразилия" Дж. Апдайка и "Звездная пыль" Н. Геймана как современные сказки для взрослых / А. А. Могиш // Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность: сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников международного литературного коллоквиума, Москва, 26 октября 2022 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 69–76.

Недайводина (Могиш), А. А. Сказочные элементы в романе "Звездная пыль" Н. Геймана / А. А. Могиш // Сегодня и всегда: актуальные проблемы литературоведения, лингвистики и лингводидактики: Сборник научных трудов по литературоведению, лингвистике, лингводидактике, посвященный юбилею доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой английской филологии ИИЯ МГПУ Ксении Михайловны Барановой. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 60–68.

Недайводина (Могиш), А. А. Мифологический «путь героя» в современной интерпретации (на примере романа «Звездная пыль» Н. Геймана) / А. А. Могиш // Феномен творческой личности в культуре: Фатющенковские чтения: Материалы X Международной научной конференции, Москва, 29–30 сентября 2023 года. – Москва: ООО "Издательство "Наука", 2023. – С. 123–128.

Недайводина (Могиш), А. А. Модернизация средневековой легенды на

примере рассказа Дж. Апдейка «Тристан и Изолт» / А. А. Могиш // Три "Л" в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика : Сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2023 года. – Москва: ООО "Языки Народов Мира", 2024. – С. 286–293.

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, каждая из которых включает в себя три параграфа, заключения, списка использованной литературы (173 наименования, 24 на иностранном языке). Общий объем исследования составляет 202 страницы.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется научная новизна исследования, его объект, предмет и материал изучения, показана степень разработки проблемы, сформулированы цель и задачи диссертации, указываются ее теоретическая и практическая значимость, поясняются применяемые методы, перечислены выносимые на защиту положения.

В **Главе 1 «Теоретические предпосылки исследования: терминология и истоки легенды о Тристане и Изольде»** рассматриваются обобщенные определения мифа, легенды и волшебной сказки на основе работ отечественных и зарубежных исследователей, раскрывается роль мифа в литературе и его особенная популярность в постмодернистскую эпоху. Здесь также проанализированы литературные и мифологические истоки изучаемой легенды и выявлены основные положения, доказывающие ее отличие от других сочинений этого жанра.

Глава 2 «Жанрово-композиционные трансформации легенды о Тристане и Изольде в творчестве Дж. Апдейка и Н. Геймана» посвящена жанровым и композиционным трансформациям, которые претерпевает исследуемая легенда в современных произведениях изучаемых авторов. В этом же разделе анализируется пространственный код романов «Бразилия» и «Звездная пыль» и его функционирование для создания сеттинга счастливой любви главных героев.

Глава 3 «Трансформация художественных образов и изобразительных средств легенды о Тристане и Изольде в романах Дж. Апдейка «Бразилия» и Н. Геймана «Звездная пыль» акцентирует внимание на деталях исследуемых

произведений – ведущих мотивах, сюжетообразующих метафорах, аллюзиях, художественных и цветовых символах с целью выявления особенностей изменений образов главных и второстепенных персонажей легенды в современных реалиях Бразилии XX века, Англии викторианской эпохи и в фэнтезийном вневременном пространстве дикой сельвы и Волшебной Страны (Faerie). Все эти универсальные и специфические признаки соответствуют определению введенного нами термина «интеллектуальный ретеллинг», который характеризует трансформацию мифологического сюжета и образов в современной литературе.

Каждая глава завершается **выводами** по рассмотренному материалу.

В **Заключении** описаны результаты выполненного исследования, излагаются основные выводы о трансформации легенды о Тристане и Изольде в современных англоязычных произведениях Дж. Апдайка и Н. Геймана и устанавливается дальнейшая перспектива работы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ: ТЕРМИНОЛОГИЯ И ИСТОКИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ

1.1. Миф и легенда в современном литературоведении

История о Тристане и Изольде, в той или иной степени, соотносится с понятиями мифа, сказки и легенды. По традиции принято считать, что это легенда, но некоторые исследователи, такие как О.М. Фрейденберг, А.Д. Михайлов, А.Л. Баркова и другие, видят в ней мифологические корни. Вольная интерпретация сюжета о Тристане и Изольде в анализируемом нами романе «Звездная пыль» Н. Геймана называется самим автором сказкой, поэтому в первой теоретической главе нашего исследования рассматриваются все три вышеуказанных феномена.

Многие ученые считают, что анализируемые термины родственны или почти тождественны. Например, Е.М. Мелетинский указывает, что сказки и легенды вышли из мифа [Мелетинский, 2000: 148], однако, далеко не все литературоведы поддерживают это мнение. Ученый В.В. Тен, напротив, отмечает, что миф и сказка весьма отличаются друг от друга: «выводить сказку от мифа – это значит не понимать сущности сказки и мифа. Они выходят из разных миров» [Тен, 2014: 76]. Эта дифференциация становится особенно явной в XX веке с появлением структуралистского разбора волшебной сказки В.Я. Проппом: «...он разрезал виртуальную «пуповину» между мифом и сказкой» [Тен, 2014: 73]. В.Я. Пропп называет сказку социальным и дидактическим явлением, продуктом логического мышления человека [Пропп, 2001: 14], миф же, с его точки зрения, ничему не учит и полон загадочных аллюзий, его герои амбивалентны и несут в себе закодированный архетип. Этическая и эстетическая функции сказки – еще одно непременное ее отличие от мифа. Миф, по мнению известного американского мифолога Дж. Кэмпбелла, считается первообразом всех сюжетных коллизий [Кэмпбелл, 2008: 9].

Как было отмечено выше, миф – это древнейший литературный жанр, дошедший до наших времен и сохранивший свою актуальность. Его значение для

современной литературы и культуры не подлежит сомнению. Авторы последних десятилетий неизменно черпают вдохновение в мифах, но излагают свое собственное видение известных сюжетов, как это видно из работ новомодного литературного течения – ретеллинг. Такое популярное в наши дни обращение к древним сказаниям вряд ли является случайным. Во-первых, ничего нет занимательнее историй, проверенных временем. Во-вторых, если цивилизованное общество отвергло некоторые архетипические сюжеты, как пережитки архаического сознания, это еще не значит, что они не нужны человечеству или являются неактуальными. Миф невозможно изжить из сознания людей. Его символы – это «спонтанный продукт психики, который невозможно подавить или представить, что его нет» [Кэмпбелл, 2008: 12].

Мифы – это психическая сущность, подвергшаяся художественной обработке. Они обнажают естество человека, являясь аллегорическими формами выражения внутренней психологической драмы. Известный швейцарский психиатр К.Г. Юнг утверждает, что все, происходящее в мире, повторяется в трансформированной форме внутри человеческого сознания [Юнг, 1991: 27]. Мы настолько созвучны природе, что отражаем все ее циклические процессы.

Миф занимает довольно значительное место в жизни каждого человека, хотя большинство людей не задумываются о том, насколько значимым является его присутствие в нашей действительности. Тем не менее именно мифологическая картина мира помогает упорядочить окружающее пространство. Каждый народ объясняет то, что существует вокруг в зависимости от своего личного восприятия происходящего. Ученые считают, что существует некая матрица бессознательных архетипов, и на ее основе формируются проекции – мифы и сновидения человечества [Юнг, 1991: 28], причем, миф – это своеобразная «память рода». Фиксируя первоисточник всех общечеловеческих проблем, он задает направление жизни и в большой степени описывает то, как следует соответствовать нормам и стандартам, принятым в обществе, гарантирует стабильность культуры, сохраняя духовные ценности, историю, и предлагая ролевые модели для подражания. Это отношение к мифу настолько естественно, что люди эпохи технологического

прогресса, так или иначе, продолжают обращаться к мифологическому наследию предков, преобразуя его или придумывая свои собственные мифы. Следовательно, изучаемая в диссертационной работе категория познания является весьма обширной. Для нее пока нет единственного общепринятого определения. Многие ученые, занимающиеся указанной проблематикой, вкладывают свое понимание в значение термина *миф*.

Так, миф, прежде всего, не имеет четких понятийных границ. В просторечном обиходе миф – это вымысел, в академическом познании – это достоверная история, истинное происшествие, случившееся в историческом контексте человечества [Неклюдов, 2000: 17]. По мнению известного профессора, он является так называемой «антропологической ловушкой» и имеет одновременно два полярных определения, которые в целом не противоречат друг другу, но это противопоставление не соответствует его сущности [Там же]. Похожее определение мифа предлагает и Большая Российская энциклопедия: «миф (греч. μῆθος – сказание, предание), многозначный термин, смысл которого менялся на протяжении истории и в разное время означал рассказ, сказание о богах, вымысел (лат. fabula), представление, лежащее в основе миропонимания, и т. д.» [БРЭ: 2024]. Иначе говоря, можно сделать вывод, что миф одновременно является вымыслом, если подходить к этому термину с позиций современного логического сознания, но он также имеет референции к реально случившимся историческим событиям, которые наблюдало и запомнило сознание архаического человека.

Как известно, миф возник более 40 тысяч лет назад с появлением *homo sapiens* и распространился по всему периметру обитания первых племен. Вне зависимости от территории распространения того или иного мифа, а также конкретного времени его фиксации, все они, созданные разными народами, имеют общие корни и повторяющиеся сюжеты, что «говорит о том, что мифы – не плод недозрелого мышления исторических народов, ушедших в небытие. Они – источник общечеловеческих представлений о мире, не фантазии, а объективные зеркала того, что было, того, что мы есть» [Баркова: 2018, 5]. Следовательно, с

точки зрения наших предков, все происходящее и зафиксированное в мифах было достоверной исторической данностью.

Дж. Кэмбелл утверждает, что все мифы единообразны по своей сути и их можно свести воедино в так называемый мономиф. В своей книге «Тысячеликий герой» (The Hero with a Thousand Faces, 1949) ученый анализирует многие известные мифы для создания перечня повторяющихся сюжетных поворотов и героических действий, которые он вводит в прообраз универсальной истории для всего человечества. Ее цель – стремление индивида к самому себе в процессе собственного саморазвития на фоне беспрестанно меняющегося мира. Мономиф рассматривается как известный паттерн поведения героя – непреодолимый зов к странствиям, прохождение испытаний и инициация. В результате завершения своих испытаний мифический герой возвращается в повседневный мир с набором приобретенных волшебных умений. По мнению ученого, в мифе скрывается завуалированная истина, которую каждое поколение стремится прочесть, очаровываясь актуальностью нестареющих древних сказаний [Кэмбелл, 2018: 12].

Чтобы понять, почему миф продолжает оказывать влияние на человека даже в прагматичный цифровой век третьего тысячелетия, необходимо ввести в терминологический аппарат проводимого изыскания понятие мифологического мышления. Французский антрополог прошлого столетия Л. Леви-Брюль ввел в науку определение первобытного менталитета и предложил его характеристики. Прежде всего, автор указал, что такое мышление не является логическим. Оно не воспринимает и не анализирует реальность так, как это делает современный рациональный человек, имеющий определенные знания. Во-вторых, с точки зрения первобытного человека всему можно найти мистическое объяснение, полагаясь на интуитивные подсказки, не вникая в детали причинно-следственных связей. Ученый называет такой способ мыслить пралогическим, т.е. не видящим противоречий там, где современный человек смог бы обнаружить вымысел и определенный антагонизм.

Представления людей архаического общества неотделимы от эмоционально-чувственной сферы, так как они не могут еще оперировать абстрактными

категориями. Каждый объект, по их мнению, наделен могуществом, силой, которой нужно опасаться и следует подчиниться. Благодаря такому отношению обозначенный объект становится предметом поклонения и как бы оживает. Для первобытного сознания все произведения искусства живые. Они священны и имеют душу. Соответственно, любые посягательства на изображение человека, его имя и даже тень – кощунственны и должны приравниваться к преступлению. Также для древних сообществ сновидения, видения, галлюцинации являются абсолютно реальными, ибо они доказывают связь посвященных людей с сакральным миром невидимого.

Современный человек воспринимает пространство непрерывно и единообразно, для него оно безгранично и объективно. В чувственном восприятии первобытного человека оно не непрерывно, не бесконечно, не единообразно. Мифологическому мышлению мир представляется не как единая вселенная, а как объединение элементов пространства со своими центрами и границами окраин. Время также воспринимается иначе. Для людей в наши дни время — абстрактная категория, необратимая, линейная и непрерывная. А в мифах время может идти вспять, начинаться заново, прерываться и заканчиваться окончательно. Отрезки жизни мифических персонажей не ориентированы во времени по отношению друг к другу, поэтому иногда невозможно определить реальную последовательность событий. Время как будто циклично повторяется, подобно природным круговоротам. Прошлое, настоящее и будущее не противопоставляются, а переплетаются. А если повторять сюжет мифа, то можно как будто вернуться во время его сотворения и пережить еще раз то сакральное знание, которым было заряжено пересказываемое повествование [Элиаде, 1996: 25]. Согласно закону партиципации (от англ. part – часть), введенному в науку Л. Леви-Брюлем, первобытные люди легко допускают, что одно и то же существо может пребывать в нескольких местах одновременно. Они верят в то, что в человека могут вселяться разные сущности, причем одна сущность может находиться в разных индивидах, а разнообразные сущности могут возникать в различных частях одного тела.

По мнению немецкого философа К. Ясперса миф – это тип мировоззрения, которое долгое время было доминирующим у первобытных людей. Ученый описывает длительный переход мифологического мышления к логическому. Однако в какой-то момент все поменялось. У людей развилась рефлексия, т.е. способность видеть контекст со стороны и диагностировать ситуацию как нечто объективное. После этого миф становится объектом изучения и жанром в литературе, но мифологическое мышление продолжает сосуществовать в человеческом сознании [Ясперс, 1991: 17]. Таким образом, можно сделать вывод, что несмотря на то, что сознание современного человека больше не воспринимает миф как правду, это не мешает данной категории занимать большое место в психическом бессознательном человека, которое не поддается объяснению, но имеет связь с сознанием посредством образов и символов.

Мифологическая модель мира предполагает наличие космоса – мирового порядка и хаоса, а мифологические составляющие имеют чувственную основу. Они как бы равнодушны к логическим противоречиям. Вся система координат пространства и времени в мифе выстроена от «начала начал» и не имеет линейной перспективы и последовательности. Среди традиционных образов можно выделить творца-демиурга, шамана – посредника между естественным и сверхъестественным, героя и трикстера. Демиург – это непременный участник всех космогонических мифов, так как представляет собой творца, упорядочившего хаос и создавшего космос, тот мир, в котором родились все живые существа. Трикстер – это некий прообраз антигероя, в противовес творцу создающий хаос и разрушение. Зачастую эти персонажи бывают зооморфными, появляясь в облике лисы, паука, хитрого ворона, в зависимости от региона распространения мифа. Шаман – это посредник между пространствами, в которых обитают боги и люди. Обычно он преодолевает переход из видимого мира в потусторонний с помощью определенных ритуалов, например, транса. Будучи в этом пограничном состоянии, служитель культа оказывается способным пройти путь мертвого и без последствий вернуться обратно в реальность. Мифический же герой проделывает этот путь без надлежащего обряда, так как обладает волшебным происхождением. Традиционно

у него нет исторического прошлого, он просто существует, появившись из ниоткуда, имеет исходный возраст и облик, которые не меняются со временем. Он также обладает другими качествами, которые отличают его от простого смертного и образуют его «вечную» биографию: «Он мог выступать героем какой-то истории; но эта история развивалась по определенной схеме и дорисовывала образ данного персонажа согласно заранее заданной матрице» [Эко, 2007: 180]. Иными словами, герой мифа представляет собой личность, следующую неким универсальным законам и правилам, которые не могут быть нарушены ни при каких обстоятельствах, поэтому он всегда предсказуем, и от него нельзя ждать ничего нового и неожиданного.

Существует несколько классификаций мифа. Одна из них представлена в монографии В.В. Барковой «Миф как универсальная форма интерпретации глубин человеческого мышления о миробытии» [Баркова, 2021: 36]. В этой работе мифы подразделяются по географическому признаку, по периодам регионального развития и по доминирующему признаку раскрываемых мифологем:

- а) этиологические – о природе катаклизмов,
- б) космогонические – о происхождении мира,
- в) антропогонические – о создании человека,
- г) тотемические – о животном родоначальнике племени,
- д) астральные – лунарные и солярные,
- е) календарные – о цикличности всего в природе,
- ж) героические,
- з) эсхатологические – о конце света [Там же].

Современные исследователи мифа обобщают все имеющиеся теории о нем и предлагают следующие его классификации: лингвистическая, анимистическая, ритуальная, социологическая, психоаналитическая, структуралистская и семиотическая. Все эти теории описаны в основополагающем труде известного литературоведа Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» [Мелетинский, 2000].

Рассмотрим более подробно каждую из вышеназванных теорий. Лингвистическая школа возникновения мифа основана на предположениях, что для

выражения абстрактных понятий древним человеком были придуманы метафорические образы, которые мы знаем теперь как мифы. Российский лингвист А.А. Потебня считает, что в мифе образ и значение полностью сливаются. Основа мифа – это не утерянное значение слова, его описывают точно подобранные метафоры. Вот почему его образ невозможно описать одной единственной лексемой. Когда же образ и значение расходятся, рождается чистая метафора, без мифических наложений [Потебня, 1989].

Анимистическая теория, основоположником которой считается английский антрополог Э. Тайлор, предполагает наличие души (анимы) у любого живого и неживого существа. На этом представлении и были созданы мифы, одушевляющие любые сущности.

Ритуальная идея происхождения мифа с точки зрения ее создателя британского ученого Дж. Фрейзера заключается в том, что миф вышел из ритуала и является синонимом слова «магия». Он противопоставляется религии. В связи с ритуалом невозможно не упомянуть ритуально-мифологическую школу канадского исследователя Н. Фрай. Представители этой школы находят мифы и ритуалы в любом произведении. Многие вечные сюжеты и образы получили название мифа ввиду их обобщенности и постоянства использования, а также все новых интерпретаций в литературе. Миф сближается с литературой, потому что он тоже художественный, а мифологизм почти приравнивается к магизму литературы. Ритуал и миф так тесно переплетены, что можно говорить даже о взаимосвязи фазы жизни природы с литературным жанром (лето—брак—роман; зима—хаос—смерть—сатира) [Frye, 2001: 1447]. Мифология прочно вошла в литературу, и современные ученые отмечают, что «в художественном изображении наблюдается широкое использование мифов, в частности, таких их элементов как мифологическая тематика, образность, сюжетные схемы. Следовательно, мифологические персонажи превращаются в литературных героев» [Баранова: 2011, 42]. Именно этот процесс читатель может наблюдать в новомодном литературном явлении ретеллинга.

В социологической концепции миф является стержнем обрядовой культуры. Британско-польский антрополог Б. Малиновский объединил понятия мифа и ритуала и предложил для них новое определение. Это не просто история, рассказанная с целью обосновать, объяснить, провести аллегорию, это устное «священное писание», которое каждый раз переживается как волшебное действие, способное повлиять на дальнейший ход истории племени, так называемая «переживаемая реальность» [Малиновский, 2015: 44]. С точки зрения этого ученого, миф абсолютно реален, он регламентирует законы общества и духовные ценности, наставляет, учит, руководит, а также придает вес традициям и ритуалам.

Психоаналитическая теория, рассматривающая связь между мифом и бессознательным, представлена трудами К. Юнга, Дж. Кэмбелла и З. Фрейда. Последний рассматривает мифы как откровенные иллюстрации прообразов внутрисемейных отношений и проявления морали, как сублимацию того, что на каком-то этапе развития первобытного общества уже было решено запретить. Именно в подсознание вытесняются все инстинкты и желания, которые нельзя реализовывать в сознательной жизни, и поэтому мифологическая символика оказывается настолько иллюстративной. Ученый в своем труде «Толкование сновидений» (1900) называет мифы массовыми сновидениями и считает их выражением коллективного бессознательного [Фрейд, 2011].

Для К.Г. Юнга мифы – это бессознательные порывы души, когда она хочет высказаться. Он ввел в мировую науку понятие архетипа как «коллективного бессознательного паттерна». Благодаря этому термину удалось свести воедино известные мировые мифологические предания, так как все они имеют общие корни человеческого бессознательного и опираются на культурную память поколений, сохраняющую все самое важное, что накопило человечество за период своего развития. У мифа появилась целительная функция – освобождение от страхов, принятие страданий, компенсация разногласий [Юнг, 1991: 21].

Дж. Кэмбелл отмечает, что вся работа бессознательного, представленная в мифах и сновидениях, совершенно необходима человеку, даже если цивилизованное общество давно отказалось от первобытных пережитков в форме

инициации и других ритуалов: «очевидно, в этих образах инициации есть что-то настолько необходимое психике, что если они не привносятся извне, посредством мифа и обряда, то должны заявить о себе изнутри, посредством сновидения – чтобы наши энергии не оставались запертыми в давно изжившей себя детской, в сундуке на дне моря» [Кэмпбелл, 2018: 12]. Люди не могут изжить миф из своего сознания, его символы – это «спонтанный продукт психики, который невозможно подавить или представить, что его нет» [Там же].

Структуралистский взгляд на миф неразрывно связан с именем французско-бельгийского этнолога и философа К. Леви-Страсса. Он уподобил миф сплошной метафоре и разложил его на «коды» в зависимости от его функций. Этот ученый, также, как и сторонники психоаналитической теории, допускал присутствие коллективного бессознательного в мифе и отвергал историзм происходящих в мифе событий. С его точки зрения, на первый план при изучении мифа выходят знаковые системы последнего. Миф проходит путь самопознания ищущего человека, опираясь на собранный коллективный опыт, а обозначаемое в мифе, как правило, утеряно, и для изучения остается только обозначающее, что является своеобразным кодом целого этноса. Воздействие мифа на человека исследователь сравнивает с музыкой, так как в ней также присутствуют бессознательные структуры, понятные на глубинном чувственном уровне мыслящему существу. Одно и то же содержание может передаваться разными кодами, но суть зашифрованного всегда одна и та же. У мифов обязательно есть структура, а этиологические сообщения людям (объяснения почему все именно так, как мы знаем) зашифровываются. У этих кодов есть иерархия, они трансформируются один в другой. Однажды найденная метафора, изменяясь, множится во многих других мифах, не родственных на первый взгляд [Леви-Страсс, 1999].

Семиотическое учение представлено работами французского философа и литературоведа Р. Барта. В его трудах миф рассматривается как семиологическая система, потому что мифический образ заключает в себе не только идею, но и послание, знак, который стоит принять во внимание. В семиологической системе существуют взаимоотношения между означающим и означаемым, а также

присутствует корреляция – степень восприятия данного знака. В мифе наблюдается как бы двойственность этой системы: знак одной является означающим другой на более глубоком уровне смыслов. Все, что видится в мифе поверхностным взглядом, не исчерпывает его глубину. В мифе всегда есть двойное дно: «он одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает» [Барт, 1989: 81]. Сам по себе миф уже есть часть неких событий, в нем заранее создана ситуация со своими героями и обстоятельствами. Однако вся эта реальность, в которую он так изящно вписан, на самом деле условно реальна и отходит на второй план. Она лишь фон для тех событий, которые будут развиваться, подчиняясь логике мифа.

Отечественная школа исследования мифа в данном исследовании представлена работами таких ученых, как С.С. Аверинцев, А.Л. Баркова, М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский, В.В. Иванов, А.С. Козлов, А.Ф. Лосев, С.Ю. Неклюдов, А.Н. Николюкин, А.А. Потебня, М.И. Стеблин-Каменский, А.Л. Топорков, В.Н. Топоров, О.М. Фрейденберг.

Несмотря на кажущееся разнообразие, существует некий набор клишированных ситуаций, которые, так или иначе в разных вариациях реализуются в мифах разных народов. Всем им присуща системность, что во многом соответствует определению мифа, предложенному отечественными исследователями С.П. Иваненковым и Д.А. Макаровским. На их взгляд миф – это представления о том, что такое мир, как он устроен и где в нем находится человек. Эти параметры основаны на верованиях в мистические свойства объектов и субъектов и нелинейность времени и пространства [Иваненков, Макаровский, 2006: 252].

Отечественный филолог А.Н. Веселовский считает, что миф зарождается в виде силуэтной обрисовки быта древних народов и их ритуалов. Именно последние рождали сюжеты, а в дальнейшем и искусство в целом [Веселовский, 1979].

По определению, представленному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина подчеркивается, что «миф был порождением определенной фазы в развитии человеческого сознания, пытающегося художественно, в виде персонификации отразить действительность и

объяснить ее посредством конкретно-чувственных образов и ассоциаций, перцепций, носящих своеобразно логический характер» [Козлов, 2003: 257]. По мнению А.С. Козлова, автора статьи о мифе, данная трактовка подчеркивает его синкретическую сущность и аллегорическое воздействие на сознание человека, не утратившего со временем свою силу.

Советский философ М.К. Мамардашвили считает, что миф – «это упакованная в образах, метафорах и мифических существах многотысячелетняя коллективная и безымянная традиция. <...> Миф, ритуал и т.д. отличаются от философии и науки тем, что мир мифа и ритуала есть такой мир, в котором нет непонятного, нет проблем. А когда появляются проблемы и непонятное, появляются философия и наука» [Мамардашвили, 2024]. Иначе говоря, миф – это метафорическое изложение традиционных верований, присущих архаическому человеку, в которое нужно верить без сомнений.

Русский философ и богослов А.Ф. Лосев подтверждает приведенное выше мнение. Он воспринимает проявление мифа как чудо и проявление высших сил [Лосев, 1982: 213]. Миф до тех пор остается тем, что он есть, пока люди верят в его существование, в те истины, которые он транслирует, и не нуждается в доказательствах. Как только появляется необходимость что-то подтверждать, миф теряет свое очарование и превращается в обычную историю, не претендующую на достоверность. Ученый считает, что миф создавался не ради этиологической цели, он целиком продукт мифологического мышления, которое не разделяет вещественное и чудесное и создает чувственную действительность. В поэзии нет фактов, а в мифе нет обыденности. И это присутствие чуда в корне отличает миф от литературы. Миф утверждает присутствие личности в вечности, это всегда личная история, некое магическое имя. В нем нет религиозной составляющей, потому что религии основываются на вере в сверхъестественное и живут в согласии с ней. В миф же верить не надо, он содержит достаточное количество глубочайших символов, которые заставляют людей без всяких усилий с их стороны воспринимать все происходящее в нем. Чудо естественно и оно происходит, когда на историческое время накладывается архетип протомифа [Там же].

Известный философ и культуролог М.М. Бахтин выделяет специфическое время и пространство, которые могут сосуществовать с профанным миром и как бы быть проводниками в мифологический древний мир. Это праздничное время, так называемый «карнавальный мир», выстроенный на аграрных обрядах и определенных датах, когда роли могут меняться, все возвышенное принижается, а низшее одухотворяется. Здесь можно усмотреть черты мифологического сознания, в котором отражается цикличность происходящего, амбивалентность персонажей, ритуальность мироощущения. По мнению ученого карнавальная народная культура служит связующим звеном между мифологией и художественной литературой [Бахтин, 1990].

Российский филолог, лингвист, один из создателей «теории основного мифа», В. Н. Топоров, анализируя структуру последнего, выделяет четыре свойственные ей элементы: наличие мирового дерева, центральной оси, четырех стихий, пространственного континуума. Доказывая структуральность мифа, ученый рассматривает произведения художественной литературы и находит их сходство с архаическими мифологическими слоями, например, с фантасмагоричностью. Подобное исследование мифологизма литературы в последнее время достаточно популярно в силу того, что его элементы используют все чаще и чаще современные писатели.

Отечественный филолог О.М. Фрейденберг пишет, что мифология – это единственное знакомство с миром, которое еще не ставит вопросов о достоверности того, что познается, а потому и не добивается этого. Она предлагает интересные наблюдения о том, что мифические герои, на самом деле, являются умершими двойниками реальных или фантастических героев прошлого наравне с масками, куклами, а пространство мифа – это локация смерти. Она считает, что в мифе, многие противоположные категории становятся смежными: то ли это возрождение героя в одном мифе, то ли это его смерть в другом. Жизнь и смерть не различаются, они полностью тождественны. Таково, с точки зрения ученого, мифологическое восприятие, когда противоположные понятия одновременно являются и истинными, и кажущимися. Образы раздваиваются и взаимно

отражаются [Фрейденберг, 1978]. В мифе все условное безусловно, а предполагаемое категорично, и никакие законы формальной логики не работают, поэтому в нем творческая свобода достигает своей кульминации.

В современном мире широкую популярность завоевало такое литературное явление, как ретеллинг или новомифологизация. Иными словами – это пересказ известного сказочного или мифологического сюжета на новый лад. Для уточнения формата выбора прозы, которую мы рассматриваем в качестве ретеллинга легенды о Тристане и Изольде, предлагается ввести в диссертацию рабочий термин «интеллектуальный ретеллинг», в котором объединены не только развлекательность массовой литературы, но и серьезная работа писателя при создании полноценного художественного произведения. В интеллектуальном ретеллинге автор нарратива не просто излагает хронологию событий общеизвестной истории, а пытается проникнуть внутрь неизвестного, того необъясненного, что непонятно с первого прочтения, создавая совершенно самостоятельное произведение.

Таким образом, интеллектуальный ретеллинг – это своеобразный эксперимент с исходным текстом, который может получить самое неожиданное развитие в ходе своего создания. Для подобного жанра характерно переосмысление традиционного сюжета и подача его, иногда с новой стороны: герои больше не делятся на хороших и плохих, они, как правило, амбивалентны. Мораль повествования может полностью меняться и начинает соответствовать вызовам нового времени, а персонажи переживают гендерную деформацию. Цель интеллектуального ретеллинга – не просто пересказать известный сюжет, а интерпретировать события так, чтобы они стали понятны читателям, современникам автора.

Таким образом, можно заключить, что миф – это язык, не желающий умирать. В нем много подсистем, вложенных одна в другую и переплетенных между собой. Они создают единую новую формуцию многослойного творения, внутри которого находится архетипический символ, понятный всем. Миф – это тайный код представлений об устройстве мира и месте человека в нем, это нечто большее, чем

волшебная история. Для того, чтобы понять данный вывод, необходимо обладать мифологическим мышлением и допускать наличие мистического и необъяснимого в жизни, а также иметь преобладание эмоционально-чувственного восприятия над логическим. У З. Фрейда была интересная трактовка мифа как «массового сновидения» и средства успокоения первобытного общества. Возможно, миф именно то, что неосознанно требуется современным людям как модное дополнение почти в каждое произведение автора с такой же целью.

Следующее понятие, что необходимо подробно рассмотреть в нашем исследовании – это определение легенды. Проблема, связанная с данным термином – достаточно многомерный аспект современного литературоведения. Ученые высказывают не противоречащие друг другу, но взаимно дополняющие мнения по поводу этого наименования. Легенда как отдельный жанр до сих пор не имеет общепризнанного единого толкования. При ее изучении необходимо принимать во внимание тот факт, что в течение долгого времени ее не рассматривали в функции отдельного жанра. Очевидно, поэтому достаточно непросто отделить от сказки или мифа, которые представляют собой наиболее изученные фольклорные жанры. В данном параграфе рассматриваются различные дефиниции легенды и выявляются общие, присущие этому феномену характеристики, а также формулируется предположение, что история о Тристане и Изольде скорее может быть определена как легенда, нежели миф, но с большой мифологической составляющей.

В «Словаре литературоведческих терминов» (СЛТ) легенда определяется как «жанр устного народного творчества: рассказ поучительного содержания о выдающемся событии или поступке человека, повествование о необыкновенном, чудесном происшествии, которое воспринимается как достоверное» [СЛТ, 2024]. Это самое общее объяснение, в котором просматриваются основные характеристики рассматриваемого жанра: поучительное содержание и недостоверное происшествие. Легенда не претендует на роль того, что имело место быть в действительности. В ее сюжете, хотя и могут фигурировать реальные исторические лица, происходящее подвергается сомнению ввиду слишком чудесных перипетий сюжета.

Приведенное выше определение подкрепляет пояснения из «Этимологического словаря» А.В. Семенова. В нем говорится, что рассматриваемый термин в русском языке этимологически восходит к латинскому слову *legenda* (подлежащий прочтению). В общеупотребительный обиход этот термин попадает только в начале XIX века. Легенда – это «опоэтизированное устное народное предание о каком-либо историческом или вымышленном событии, или случае, которое может содержать изрядную долю фантастики, вымысла, мистики» [Семенов, 2024]. Здесь допускается правдоподобность происходящего, но тем не менее, даже реальные события происходят как бы под завесой чего-то нереального.

В большой российской энциклопедии отмечается, что значение анализируемого слова включает в себя более широкое толкование: это не только поучительный рассказ о неких героях, но также «назидательная история из жизни христианского святого» [Зуева, Кирдан, 2002]. В этом случае легенда встает в один ряд с житием, но в отличие от него предполагает не полное жизнеописание праведника, а только рассказ о моментах его существования, которые связаны с чудесами, чаще всего божественного происхождения. Таким образом, можно заключить, что легенда, в той или иной мере, связана с христианством или другой господствующей религией и не имеет более древних источников.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина представлено определение легенды, объединяющее все вышеперечисленное. Во-первых, легенда – это «первоначально термин средневековой католической письменности, впоследствии — жанр средневековой повествовательно-дидактической литературы (жизнеописания святых, затем — любые тексты религиозно-назидательного содержания)» [Зуева, 2003: 432]. Во-вторых, составитель указывает на то, что «в фольклоре легенда — жанр несказочной прозы, фантистически осмысливающий события, связываемые с явлениями живой и неживой природы, миром людей (племена, народы, отдельные личности), со сверхъестественными существами (Бог, святые, ангелы, нечистые духи) [Там же]. Данные толкования еще раз подчеркивают двойственность легенды: с одной

стороны – это нравоучительное повествование реального жизнеописания, которое можно брать в пример для подражания; с другой стороны, этот нарратив заведомо нереалистический, связанный с чудесными проявлениями высшего божественного мира. Такое намеренное обращение к волшебным сущностям приближает легенду к мифу и вплетает в историческую канву событий некоторое волшебство, что не имеет традиционного объяснения.

При рассмотрении подходов к осмыслению легенды в западном и отечественном научном сообществах можно выделить следующие ведущие тенденции изучения этого вопроса: в западном – фольклорная, в отечественном – религиозная. Одними из первых попытались рассматривать легенду отдельно от сказки немецкие языковеды и исследователи народной культуры братья Гримм. По мнению Я. Гримма, легенда всегда привязана к конкретной местности, что обеспечивает ей некоторую долю достоверности [Гrimm, 2019: 57].

Более полное определение легенды было предложено в 1990 г. современным американским фольклористом Тимоти Р. Тангерлини: легенда, как правило, представляет собой короткое моно-эпизодическое, традиционное, в высшей степени адаптированное историческое повествование, выполненное в разговорной манере, отражающее на психологическом уровне символическое представление народных верований и коллективного опыта и служащее подтверждением общепринятых представлений ценностей группы, к традициям которой оно относится [Tangherlini, 1990: 385]. Как следует из вышеуказанного в определение легенды были включены все научные факты, полученные предшественниками ученого. Это касается, например, замечаний об отсылке к историческим или реалистичным событиям, которые имеют назидательную функцию. Ученый отмечает строгую структуру изложения, исключая сильно закрученные повороты сюжета. Исследователи, занимавшиеся проблемами легенды, также указывали, что чаще всего она существует в устной форме или записана с соблюдением стиля изначального повествования, причем обязательно связана с доминирующими верованиями общества.

Известная венгерская фольклористка Линда Дег оспаривала обязательную реальность легенды. По ее мнению, легенда является легендой только тогда, когда она провоцирует споры о вере в нее [Dégh, 2001: 97]. Помимо спорного тезиса о реальности событий, о которых повествует легенда, ей, безусловно, свойственна оstenсия. Иначе говоря, читатель старается превратить фольклорную историю в реальность, и высказанные в ней соображения воспринимает как факты. Аналогичной точки зрения на легенду придерживается и отечественный фольклорист С.Н. Азбелев. По его мнению, основное содержание легенды – это повествование о чем-то необыкновенном в отличие, например, от предания, «имеющего установку на достоверность» [Азбелев, 1965: 12]. В этом случае в основе легенды находится вполне реальное событие, которое в принципе могло бы произойти в действительности. Однако происходит обязательное появление какого-то чуда, трансформирующего эту реальность в совершенно фантастическую историю.

Русский собиратель фольклора А.Н. Афанасьев в своем предисловии к изданию книги «Народные русские легенды», вышедшем в 1855–1863 годах в восьми выпусках (томах), считает, что если сказка обращается к библейским сюжетам или житию святых, то тогда она становится легендой. Именно так, по его мнению, появились народные легенды. Они, по сути, являются сгустком сказочного эпоса, обрамлённого суевериями о создании мира, потопе и страшном суде. Легенды – это те же сказки, но с христианской атрибутикой, не имеющие ничего общего с истинным Священным Писанием [Афанасьев, 2022: 10].

В своем исследовании «Опыты по истории развития христианской легенды» отечественный литературовед А.Н. Веселовский развивает мысль А.Н. Афанасьева и обращает внимание на то, что легенда зачастую связана с календарной ритуальностью. Имея христианские мотивы в содержании, она всегда древнее и глубже религии. В легенде можно усмотреть определенную трансформацию религиозных воззрений: народный культ перемежается библейскими реминисценциями, архаичные мифы инкорпорируются в средневековую культуру.

Еще одно интересное определение легенды предлагает историк литературы А.И. Кирпичников: легенда – это «рассказ или не вполне согласный с фактами, или заведомо украшенный народной фантазией, действующей по определенным законам, не вполне еще выясненным» [Энциклопедический словарь, 1996: 455]. Такая формулировка нуждается в пояснении того, что из себя представляют законы, благодаря которым передается информация, актуальная для всего народа. Свою версию в ответе на этот вопрос выдвигает современный фольклорист С.Ю. Неклюдов в книге «Легенда о Разине» (2016). По мнению исследователя, устная традиция может донести до своего слушателя культурный код, зашифрованный в матрице коллективного сознания своей эпохи. Нет никакого смысла рассматривать всю реальную действительность, если можно выбрать несколько проекций, которые функционируют как текстопорождающие модели, воспроизводящие устное предание целиком [Неклюдов, 2016].

Отечественный академик А.А. Ухтомский, определяя легенду, пишет, что это – повествование, противостоящее как исторически верному изложению событий, так и абсолютно недостоверной, но красивой версии произошедшего. Так называемом ядром легенды считается реальный факт, а все, что появляется сверх этой информации, является сутью самой легенды, причем ее особенность состоит в том, что она имеет вневременной характер и «является самой близкой для народа выразительницей его чаяний, стремлений, протеста и т.п. Можно сказать, что она закрепляет и санкционирует народные тенденции и тем полагает семя будущих событий» [Ухтомский, 2000: 33].

Отечественный исследователь Н.П. Анциферов занимался изучением местных локальных легенд. В его методологии важное место занимала «идея местности», формирующая культурную память человека. Феномен легенды, по мнению ученого, заключается в особенности памяти людей воспринимать за истинное событие то, что считается действительно истинным. С этой точки зрения, абсолютно все истории и сказания, дожившие до наших времен, можно принимать как верные и обладающие равнозначной ценностью.

На основании всего вышеизложенного можно сделать вывод, что легенда понимается прежде всего, как дидактическое повествование, связанное с религиозными культурами и проповедующее чудесную сущность божественного проявления. В более широком обиходном значении она понимается как история о фантастических действиях известного исторического деятеля или героя, не подтвержденная документальными свидетельствами. Специфический выбор сюжетов определяет композицию подобных повествований, систему образов, хронотоп и поэтику.

Как правило, у легенды достаточно незамысловатая структура, включающая в себя завязку, основную часть, кульминацию и развязку. Завязка традиционно отсылает к прошлому или указывает на авторитетных свидетелей случившихся событий. Основная часть обычно весьма невелика, часто она состоит только из одного эпизода, к которому стягивается все повествование; кульминация бывает ожидаемой или наоборот неожиданной; развязка также неустойчива, но чаще всего заключает в себе мораль или преподнесенный урок. Тем не менее некоторые ученые считают, что у легенды «отсутствует устойчивая композиционная структура построения, её текст не содержит традиционных присказок, зачинов и концовок» [Морохин, 1977: 10]. Нам представляется, что, как и у всякого литературного жанра, у легенды есть свойственная ей структура, которая легко угадывается в каждой истории этого типа. Но возможно, стоит согласиться, что таких традиционных клише, которые присущи другим фольклорным жанрам (долго ли, коротко ли; за тридевять земель; пойди туда, не знаю куда), в легенде действительно нет.

Тематический перечень сюжетных перипетий легенды достаточно многообразен: от ужасов, пыток, мук, казней, имеющих целью просветить и наставить слушателя на путь истинный, до чудесных, героических, куртуазных и богатырских действий, прославляющих подвиги реальных исторических лиц. Система образов включает исторических персонажей – героев, царей, мистических субъектов или объектов, географических локаций и проявления сверхъестественных сил, иногда «нечистых». Среди фантастических образов

можно выделить богов, святых, ангелов, чертей, но в любом случае, даже действующие лица высшего ранга ведут себя приземленно, наравне с рядовыми обывателями.

Хронотоп в легенде весьма своеобразен. Несмотря на то, что зачастую началом оси координат считается «первоначальное» время, «начало всех начал», события актуализированы в хронологическом порядке и связаны с конкретными историческими лицами. Весьма часто в повествовании «священное» время, когда люди еще были чисты и не знали грехопадения, противопоставляется времени «сегодняшнему», в котором человек борется с грехами и их последствиями. Пространство также неоднозначно: с одной стороны, оно не конкретизировано и может выступать аналогом чего угодно, даже ада или рая, а с другой – читатель чаще всего узнает локацию происходящих событий по ряду географических признаков.

Поэтика легенды очень разнородна. Для нее характерны метаморфозы, антитеза (особенно в тех случаях, когда речь идет о борьбе социальных начал), высокий стиль речи, использование гипербол (когда необходимо заострить внимание читателя на происходящем чуде и убедить его в достоверности происходящих событий). В тексте можно также усмотреть использование клишированных табу и других традиционных запретов, антропоморфизм и анимизм [Веселовский, 2024].

Среди жанрового разнообразия выделяются весьма популярные в Европе сборники легенд. Среди них можно отметить такие, как «Последний бой Роланда», «Тристан и Изольда», «Робин Гуд», «Гамельнский крысолов», «Вильгельм Телль», «Летучий голландец» и другие. Данные сборники включают эпические стихотворения, миракли (средневековые мистерии о житиях святых), гимны, панегирики (хвалебные песни), куртуазно-религиозные сказания, легендарные путешествия, связанные с крестовыми походами, а также фаблио (стихотворные новеллы поучительного содержания). В русской традиции – это апокрифы (сказания, посвященные неканоническим событиям и святым), духовные стихи, поверья, былины, святыни.

Существует несколько классификаций легенд. Например, В.Я. Пропп предлагает опираться на их сюжетные повторы и таким образом выделяет: легенды о святых, загробной жизни, грешниках и праведниках, космогонические легенды, а также легенды сказочного происхождения [Пропп, 2000: 125]. Возможно также сгруппировать произведения анализируемого жанра по основным характеристикам.

1) Тематический принцип:

- космогонические (о сотворении мира),
- зоогонические (о происхождении животного и растительного мира),
- этиологические (о появлении объектов, присущих неживой природе),
- этнологические (о происхождении человеческого рода),
- эсхатологические (о конце света, о загробной жизни),
- этические (о грехе и искуплении, о соблюдении Божьих заповедей).

2) Наличие в легенде типичных героев (святые, праведники, грешники, исторических лица).

3) Источник происхождения (фольклорные, ветхозаветные, раннехристианские, средневековые, местные).

4) Характер сюжета (социально-утопические, выражающие несбыточную мечту о социальном равенстве и порядке, веру в доброго царя-батюшку; сказочные; религиозно-назидательные (предостерегающие от нарушения церковных запретов) [Савчук, 2015: 144].

В свою очередь, отечественный исследователь К. В. Чистов предлагает подразделять социально-утопические легенды еще на три тематические группы:

- а) о "золотом веке" (сказочное райское время всеобщего благоденствия),
- б) о "далеких землях" (в которых нет государственного устройства и царит идеализированный миропорядок),
- в) о "возвращающемся избавителе" (истинный царь, после предательства приближенных, покидает страну, но, окрепнув, возвращается на престол и дарит своему народу свободу и благодать) [Чистов, 1967].

Следовательно, можно сделать вывод о многообразии видов легенд и их разнообразных функциях в народном творчестве. Суммируя все вышесказанное, можно заключить, что мифы и легенды – это очень интересные явления. Миф связывает поколения людей, живших многие тысячи лет назад с представителями современной цивилизации, и дает понимание, что все мы, по сути, едины. Природа человека сформирована таким образом, что в системе нашего бессознательного записаны коды, необходимые для существования жителей земли и их развития, которые нельзя стереть, нельзя изменить и нельзя сделать вид, что они не существуют. Подобные истории могут рассматриваться как откровенные иллюстрации прообразов внутрисемейных отношений и проявления морали, а также как сублимация табу, сновидения и родовой памяти. Вот почему мифологическая символика оказывается настолько иллюстративной. Все мировые мифологические предания имеют общие корни и опираются на культурную память поколений, сохраняющую все самое важное, что накопило человечество за период своего развития.

Легенда является жанром народного фольклора, который представляет собой рассказ о вымышленных событиях или героях, переносящих нас в далекое прошлое, что одновременно также может быть миром фантазии. Этот жанр имеет свои уникальные черты, которые позволяют ученым отличать его от смежных категорий, таких как миф и сказка. Легенда часто воплощает историческую память народа и служит источником проявления и укрепления действующей морали, прославляя жизнеописания тех персонажей, на которых стоит ориентироваться, и чьи моральные качества стоит в себе культивировать. Легенда передает ценности, верования и моральные уроки, формируя культурные традиции и наставления. Все это делает легенду неотъемлемой частью культурного наследия человечества и способствует ее изучению и сохранению.

1.2. Сказка как социально-адаптированная версия мифа

В данном параграфе речь пойдет о сказке, причем только об одной ее разновидности – волшебной сказке, которая получила наибольшее внимание со стороны ученых, и наиболее соответствует цели исследования.

Швейцарский психоаналитик К. Юнг отмечает, «что в мышлении современного человека содержится большой объем архаической логики, которая прикрыта рациональным опытом и представлениями» [Юнг, 1991: 12]. По его мнению, она базируется на архетипических структурах коллективного бессознательного. Итогом проекции архетипов на сознание являются мифы, сказки, образы, догмы и табу: «в словесной культуре возникает диалектическая триада: миф — это архаическое, очень древнее знание, фольклор — срединный путь, который перенял силу мифа, и литература, авторское сознание» [Дударева, 2024]. Таким образом, можно сделать вывод, что сказка, будучи родственной мифу, легенде и другим фантастическим литературным жанрам, тем не менее, является самой социально-адаптированной и максимально понятной современному человеческому сознанию формой выражения древних истин.

Многие ученые видят в сказке упрощенную версию мифа, лишившегося той божественной сущности, которая наделяет все подобные сюжеты могуществом и верой в священное таинство. По мнению румынского мифолога М. Элиаде сказки «десакрализуют» мифы и являются их облегченной копией [Элиаде, 1996: 194]. Американский антрополог Дж. Фрэзер называет сказки «осколками» мифа [Фрэзер, 2000]. Такого же мнения придерживается и российский филолог В.Н. Топоров. Он считает, что, утратив сакрализацию, миф трансформируется, адаптируя мифическое содержание в структуру сказки [Топоров, 2010]. Современный исследователь английской сказки О.А. Плахова указывает, что «мировоззренческой основой сказочного дискурса является десакрализованный миф как один из способов организации социальной памяти» [Плахова, 2013: 8]. По сути, ритуальность в сказке заменяется проблемами воспитания, а на языческое мировидение налагаются христианские взгляды [Там же, 25]. Помимо

вышеуказанных отличительных признаков сказки и мифа, исследователи выделяют категориальную составляющую: миф изображает «коллективность (космичность) объекта», а сказка указывает на индивидуальность происходящего действия [Мелетинский, 2000: 148].

Изначально, возникнув в устном народном творчестве, сказки не подразделялись на историю для взрослых и детей. Данное деление произошло в начале XX века. На протяжении предыдущих столетий эти сказания были написаны только для взрослых. Дело в том, что общество, когда зародились мифы и их более поздний инвариант – сказка, подразделялись на повествования для посвященных и непосвященных [Пропп, 2000]. Как только происходил обряд инициации, подросток сразу становился взрослым и получал право приобщиться к культуре племени. По мнению известного английского писателя Н. Геймана сказки изначально не были историями, нацеленными на детскую аудиторию, они предназначались для всех: “I don’t think fairy stories ever started out as stories for children; they started out as stories to be told to people” [Gaiman, 2005: 210]. Следовательно, можно объяснить популярность этого жанра в современной литературе, когда писатели вновь начали создавать сказки, адресованные взрослым читателям.

Сказка сопровождает человека с самого детства и, кажется, что в этом феномене не может быть ничего незнакомого или странного. Но сказки не перестают удивлять даже мудрых людей, так как они обладают функциями, которые не теряют своей актуальности по прошествии времени и с изменением возраста читающего. Многие ученые отмечают, что сказка в качестве фольклорного жанра не была достаточно изучена, и не существует однозначного единого определения данного термина. В статье "Сказка как фольклорный жанр" отечественный фольклорист Н.И. Кравцов подчеркивает необходимость проведения фундаментального и всеобъемлющего исследования сказок, которое может быть выполнено только совместными усилиями ученых. Как правило, термин сказка характеризует все виды устной прозы, созданные поэтическим

воображением народа. Первое употребление данного термина относится к XVII веку.

Фольклористика, как научная дисциплина, возникла преимущественно благодаря изучению сказки. Сказковедение сформировалось в XIX-XX веках в рамках различных научных направлений, что можно увидеть в работах братьев Гримм, И. Больте (Германия); П. Себийо, Э. Коскена, Ж. Бедье, П. Сентивы (Франция); А.Н. Афанасьева, А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа (Россия) и ряда иных исследователей из других стран.

С начала XX века начинается новый этап в изучении русского фольклора. В ходе этого процесса становится ясным, что необходимо создание специальной дисциплины – лингвофольклористики, дисциплины, изучающей стилевое разнообразие фольклорных текстов. Данный термин был предложен в 1974 г. российским ученым доктором филологических наук А.Т. Хроленко. Здесь фольклор рассматривается с разных точек зрения, появляются новые подходы к его изучению. Исследователи также отмечают, что сказка до недавнего времени изучалась преимущественно в контексте литературоведения, с применением мифологического, компаративистского, антропологического и структурного подходов. Главной фокусировкой научных изысканий оказывался сюжет сказки. Изучение текстов сказок в рамках языковедения и выделение их языковых особенностей началось сравнительно недавно. Соответственно, хотя сказка была предметом исследования во многих научных трудах, все аспекты этого жанра все еще не получили должного освещения.

В «Большой российской энциклопедии» сказка определяется, как «один из основных жанров фольклорной прозы с установкой на вымысел <...> В основе сказки лежит антитеза между мечтой и действительностью; её сюжет строго последователен, однолинеен, развивается вокруг главного героя, победа которого обязательна, и состоит из ряда мотивов с ярко развитым принципом повтора; персонажи сказки – статичные образы-типы, которые полностью зависят от своей сюжетной роли и чётко разделяются на добрых и злых» [БРЭ, 2024]. Можно заключить, что в каждой сказке присутствует бинарность всего происходящего, независимо от того,

касается это времени, пространства или характеристик главных героев. Также у сказки есть четкая структура, которой подчинено все повествование, а сюжет развивается по строгим законам жанра.

Французский антрополог Л. Леви-Брюль пишет, что в сказке происходит так называемое «временное расторможение сознания» [Леви-Брюль, 2020]. Это то самое необходимое состояние противостояния реальной повседневной жизни и привнесения в нее мистического, иррационального, того интуитивного ощущения волшебства и чуда, которое помогает справляться с однообразием обычной жизни.

Отечественный культуролог А.Е. Наговицын в своей книге «Типология сказки» предлагает такое определение этого термина: «нем. *Marchen*, англ. *tale*, франц. *conte*, итал. *fiaba*, серб. и хорв. *pripovijetka*, болг. приказка, чеш. *pohadka*, польск. *bajka*, белор. и укр. казка, байка, у русских до XVII в. баснь, байка – рассказ, выполняющий на ранних стадиях развития в доклассовом обществе производственные и религиозные функции, то есть представляющий один из видов мифа; на поздних стадиях бытующий как жанр устной художественной литературы, имеющий содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающийся специальным композиционно-стилистическим построением» [Наговицын, 2011: 10]. Данное определение отмечает преемственность мифа и сказки на ранних стадиях возникновения фольклора, однако, в современной трактовке полностью стирает общие признаки этих жанров, выделяя сказку в совершенно отдельную категорию, реализующую свое развитие в независимом амплуа.

С точки зрения отечественного фольклориста А.И. Никифорова к сказкам относят «устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события <...> и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [Никифоров, 2008: 20]. Следовательно, в каждой сказке можно выделить установку на развлечение слушателя, нечто необычное в бытовом содержании, а также особую форму ее построения.

Основным признаком сказки исследователь Е.А. Сухоруков считает устность, коллективность и анонимность [Сухоруков, 2014: 145]. Коллективность объясняется архетипической основой каждой сказки, унаследованной бессознательной частью психики. По словам К. Юнга «сказки, подобно сновидениям, мы можем рассматривать как продукты фантазии, понимая их в качестве спонтанных высказываний бессознательного о самом себе» [Юнг, 1991: 9]. Соответственно, можно сделать вывод, что сказки – самопроизвольный продукт устного народного творчества, который заложен в самих основах нашего сознания.

Согласно точке зрения известного российского фольклориста В.Я. Проппа, сказка – это вымысел, заведомо фантастический рассказ. В отличие от мифа это знание сопровождает слушателя или читателя с самого его начала, имплицируя нереальность происходящего. С другой стороны, отечественный собиратель сказок А.Н. Афанасьев указывает, что сказка – не ложь, не вымысел, в ней нет ухода от действительности. Но в любом случае, все исследователи едины в том, что существует жанровая особенность сказки, определяющая ее особое построение. В.Я. Пропп, применив структуральный метод анализа при изучении большого количества текстов, пришел к выводу, что абсолютно все сказки подчиняются определенным законам. Он утверждает, что «сказки однотипны по своему строению» [Пропп, 2001: 24]. Таким образом ученый выделяет некие «жанровые признаки» сказки, и стремится описать их структурное единство и объяснить их специфику.

В своих фундаментальных трудах «Морфология волшебной сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) В.Я. Пропп обозначает некоторые постулаты, присущие любой сказке. Так, он считает, что в ней существует постоянный набор волшебных элементов и действующих лиц. Кроме того, порядок функций всегда неизменен, даже если какие-то из них не реализованы, причем все они тщательно прописаны и ранжированы в порядке аккумуляции. Среди самых значительных, названных известным филологом, можно выделить следующие: отлучка, наличие запрета и его несоблюдение, отправление в путь, встреча с дарителем, получение волшебного предмета, переход в иной мир, борьба, победа,

возвращение, узнавание, трансформация и воцарение в новом статусе [Пропп, 2000: 10]. Литературоведы также отмечают, что весь сюжет сказки регулируется ритмом потеря-приобретение [Неклюдов, 2000: 22]. Финал сказки всегда сопряжен не просто с восполнением утраты или недостачи чего-либо, но и с дополнительным приобретением конкретного объекта или референта часто социального характера. Сказка неизменно имеет счастливый конец – все злодеи наказаны, а добро торжествует. В этом многие исследователи видят ее дидактическую функцию.

В сказке традиционно не более семи персонажей, выделенных В.Я. Проппом – герой, даритель, антагонист, царевна, помощник, лже-герой и отправитель. Сказочным протагонистом считается тот, кто, несмотря на все выпавшие в пути испытания, с честью их проходит и возвращается с победой домой. Эти трудности необходимы. Они помогают удостовериться, что конкретный персонаж действительно способен справиться со злом в решающей схватке. Вот почему зачастую параллельно с ним выступает ложный герой, который имитирует действия настоящего.

Для сказочного мира характерен специфический хронотоп – преемник архаичной культуры. Древние люди рассматривали время как циклическую категорию, когда все движется по кругу или стоит на месте, а герои не стареют или взрослеют в одночасье, события развиваются медленно, а финал и последующая жизнь действующих лиц излагается в одном абзаце. Мнение о необратимости времени появилось намного позднее. Временной континуум сказки линейный и не закольцованный, в нарративе нет флэшбеков и флэшфорвардов, персонажи никогда не возвращаются домой тем же путем, каким покидали его [Намычкина, 2010: 105]. Сказочное пространство четко делится на обычный мир и волшебную страну, причем в этих пространствах выделяются собственный центр и чужую периферию. Границы своего/чужого подвижны: они то сближаются, то отдаляются в зависимости от времени суток или праздников. Таким образом, можно утверждать, что мифологическое время соединяется с современным посредством ритуала [Неклюдов, 2000: 23].

Российско-американский литературовед М.Н. Липовецкий выделяет следующие общие элементы для всех сказок:

- 1) особый хронотоп, когда почти невозможно определить историческую эпоху событий;
- 2) антимир – противопоставление обычной жизни сказочному сверхъестественному миру;
- 3) «пунктирная» организация пространства и отсчета событий, где все вертится вокруг главного героя и его испытаний, а весь остальной мир не представляет никакой ценности для повествователя;
- 4) нравственная основа сюжета – по ходу развития нарратива появляются магические способности для преодоления препятствий и зачастую в качестве награды за какую-то помощь;
- 5) обобщенность структуры с четко прописанными закономерностями выбранного жанра [Липовецкий, 1992].

Отечественный культуролог А.Е. Наговицын указывает на следующие признаки, присущие всем сказкам:

- 1) включение ирреальных персонажей, событий и условий (пространство, время, обстоятельства);
- 2) наличие многозначных символических образов и метафор;
- 3) строгая определенность сюжетного сценария, сформированного на общей базовой интенции, которая выстраивается в зависимости от представлений о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки, или от отношения к тому или иному герою или явлению, как архетипическому [Наговицын, 2011: 22]. Все эти классификации жанровых признаков имеют общие собирательные элементы, отличающие сказку от других родственных ей жанров, которые делают ее уникальным продуктом устного народного творчества.

В.Я. Пропп также усматривает типологические соответствия между сюжетом волшебной сказки и древним обрядом инициации [Пропп, 2001: 28]. Данный ритуал, в связи с эволюционным переходом цивилизованного общества на более высокий уровень развития, в какой-то момент стал устаревать и в конце концов

полностью ушел из жизни людей. Но даже отбросив мифологическое прошлое и пытаясь объяснить все происходящее научным языком, индивид не в состоянии отказаться от терапевтических переходов процесса инициации. Эти преобразования настолько важны, что, отсутствуя в реальности, они переносятся в сновидения, в бессознательное и толкают личность на изменение привычного ритма жизни, где ее поджидает неизменная стагнация. Герой, так или иначе, стремится в незнакомое пространство, где есть возможность получить новые знания и иную модальность поведения, хотя бы во сне. Иными словами, «современный человек пользуется воображаемой инициацией» [Элиаде, 2010: 198].

Являясьrudиментарным прообразом мифа, сказка взяла на себя функцию проводника людей по чужим пространствам потустороннего мира с целью их перехода из одного возрастного периода в другой. Инициация – это обряд посвящения, сопровождаемый, как правило, мнимой смертью и возрождением в новом качестве. Вот об этой трансформации и повествуют все волшебные сказки [Баркова, 2018]. Внутренний процесс инициации – это бессознательный сценарий, который следует за личностью в течение всей жизни, и однозначно коррелирует с этапами сказки: отлучение от родителей, изоляция неофита, жертвоприношение и приобретение покровительства тотемного животного, центральное испытание героя [Геннеп, 1998]. В сказке обряд теряет этнографическую конкретику и, будучи спрятанным под аллегорическими символами, повествует о героических испытаниях сказочного героя.

Инициация, по мнению М. Элиаде, – это «совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых — радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого. <...> К концу испытаний неофит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» [Элиаде, 1996: 12]. Известный мифолог говорит, что благодаря ритуальному переходу, посвящаемый получает доступ к сакральным знаниям о мироустройстве и правилах поведения, принятых в обществе.

Еще одна непременная составляющая каждой волшебной сказки – это память жанра. Этот термин ввел в науку известный русский культуролог М.М. Бахтин и

описал его как выход за пределы индивидуального опыта. Его следует понимать, как диалог культур разных эпох, что можно обнаружить в конкретном жанре, т.е. сказке, которая: «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое» [Бахтин, 1979: 122]. Сказки насквозь пропитаны древними фольклорными смыслами. Зачастую нам сложно их понять, но они известны людям и записаны в коллективную память народа. Поэтому каждый раз, встречая те или иные элементы, мы как бы узнаём их. Именно эти признаки считаются памятью сказочного жанра.

Общеизвестно, что сказки выполняют обучающую роль. Подобные истории объясняют миропонимание, помогают запомнить приветствуемые обществом модели поведения, учат выделять мораль из того или иного сюжета. Например, персонаж Золушки учит трудолюбию, которое обязательно будет вознаграждено, а Спящая Красавица иносказательно показывает, что нужно слушаться родителей, чтобы не попасть в затруднительное положение. Самое главное, чему учит сказка – это аксиома: добро всегда побеждает зло, и все всегда заканчивается хорошо [Элиаде, 1996]. Ханс Дикманн, юнгианский психотерапевт, который исследовал волшебные сказки, усматривает в них терапевтическую роль для современного общества.

Как правило, человек выбирает для себя какую-то сказку и называет ее любимой далеко неслучайно. Ребенок отождествляет себя с героем подобной истории, но какие бы испытания не пришлось преодолеть последнему, счастливый финал внушает уверенность индивиду и помогает ему подготовиться к жизненным трудностям. Мария-Луиза фон Франц, специалист в области психологической интерпретации сказки, отмечает ее эмоциональную составляющую, которая всегда отзывается в сердце читающего, но не всегда поддается логике. Подавление эмоций часто приводит к появлению разных комплексов у людей, что открывает поле деятельности для сказкотерапевта и психолога. Их задача – выделить сказочный образ, особо диссонирующий с внутренними переживаниями человека и создать иные связи в эмоциональной памяти пациента, но уже с новым исцеляющим

сюжетом. Соответственно, можно сделать вывод, что сказки в классическом понимании составляют значительную часть педагогического дискурса.

Один из самых известных авторов сказок современности, английский писатель Н. Гейман, абсолютно уверен, что воображение является одним из самых мощных инструментов, которым обладает человек: “I want people to imagine. I think that your imagination is the most important tool that you possess” [Gaiman, 2024]. При этом, человеческое воображение оперирует не просто случайными ассоциациями. Все значимые образы и схемы поведения, как правило, известны и составляют часть общей коллективной памяти в виде архетипических элементов. Соответственно, воображение использует не только опыт отдельно взятой личности, но все наследие в виде мифов, легенд и сказок, которые создавались веками: “Our imaginings (if they are ours) should be based in our own lives and experiences <...> But all of our memories include the tales we were told as children, all the myths, all the fairy tales, all the stories” [Там же]. Так реализуется работа психики человека, вобравшего в себя весь багаж знаний, накопленный предками.

Воображение формирует особую сказочную реальность, где возможно все то, что особенно релевантно для человека нашего тысячелетия, который постоянно сталкивается с вызовами материального мира. Внутри сказочного пространства становится возможным разгадать неразрешимые загадки, найти свою судьбу, изменить физические законы бытия, если того требует ситуация. Это новая тенденция, появившаяся в жизни современного человека, помогает ему реализовывать свои потребности через эскапизм. По метафорическому выражению Н. Геймана, сказки прорастают из мифов как растения из хорошо удобренной почвы у настоящего садовника. Каждый раз обращаясь к сказке, люди пытаются ответить на вопросы о месте в жизни, правильности своих представлений, о том, что есть хорошо, а что плохо. Сказка – это своеобразный путеводитель по жизни. Она как маяк освещает дорогу идущему, напоминая, что зло будет наказано, а добро восторжествует. В результате человек получит то, что заслужил, а каждое действие будет иметь определенные последствия. И даже, если взрослые люди больше не верят в сказки и относятся к ним исключительно как к детскому

развлекательному жанру, давно вышедшему из моды в наш цифровой век, подобные нарративы имеют над людьми власть: “Fairy tales are not true. They are more than true. Not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be defeated” [Gaiman, 2024]. Данные утверждения еще раз подтверждают, что человеческая психика постоянно находится под незримым воздействием архетипов.

В современном мире сказки переживают второе рождение. Они всегда пользовались популярностью, но в наши дни их сюжеты бесконечно реинтерпретируются в авторских переложениях или переносятся в мир фэнтези, как будто люди хотят найти в них что-то очень важное, а именно то знание, которое могло бы поддержать их в жизни. В своей статье «О волшебных сказках» английский писатель и родоначальник стиля фэнтези Джон Рональд Руэл Толкин отмечает, что сказке присуще определение эскапизма: “... escapism is one of the most important functions of a fairy tale” [Tolkien, 2024]. Но эта форма эскапизма не осуждается им как нечто постыдное, как «бегство с поля боя», наоборот, он считает, что организация нашего образа жизни требует защитить остатки здравого смысла.

В сказке оживают внутренние потребности человека реализовать то, на что не хватает сил в реальной жизни, а также получить возможность побывать героем и пройти свою инициацию. Сказочные нарративы, как правило, хорошо, заканчиваются, и известный писатель сравнивает счастливый конец сказки со спасением в царствии Божием. Он указывает, что человек, прошедший через кульминацию сказки, теряет свои грехи и возвращается в реальный мир спасенным, выздоровевшим или утешенным. Выздоровление, пишет Дж.Р.Р. Толкин, связано с восстановлением перспективы восприятия реальности. Утешение же приходит к читателю через положительный финал. Благодаря этому сказочная история обладает способностью преображать того, кто знакомится с ней. Выжив в Первой и Второй мировых войнах, после службы солдатом и офицером связи на поле боя, писатель стремился принести исцеление самому себе с помощью своих собственных произведений, а затем предложил сделать это читателям в своих

произведениях "Хоббит" (Hobbit, 1937) и "Властелин колец" (Lord of the Rings, 1954).

Возвращаясь к уже названным выше литературоведческим категориям, проведем разграничение между этими смежными жанрами. Многие ученые сходятся во мнении, что обособление выделенных понятий – миф, легенда и волшебная сказка – достаточно сложный процесс. Например, легенда тесно граничит «с эпосом, сказкой и преданием, все они выходят из мифа и плавно перетекают друг в друга» [Жердева, 2007: 30].

В.Я. Пропп считал легенду промежуточным жанром. Исходной точкой отсчета была сказка: «Легенда имеет самую тесную связь со сказкой, и многие легенды произошли путем переработки и переосмысливания сказок» [Пропп, 2000]. У сказок и легенд общее «место бытования» и схожая композиционная структура, даже зacin в легендах бывает, как в волшебных сказках, но основное отличие состоит в том, что у слушателя разное отношение к происходящему. Сказка носит развлекательный характер и заранее известно, что все происходящее в ней вымысел, не имеющий никакой связи с реальностью. Сюжет же легенды назидательный и случившееся обязательно достоверно, хоть и наделено фантастическими элементами. Помимо этого, в сравниваемых жанрах разное упоминание чудес: «Сюжет сказки строится обычно на «чудесах», а легенды – на «чуде» [Морохин, 1997: 128]. В сказке чудеса случаются повсеместно, обуславливая волшебную природу нарратива, в легенде же происходящее чудо подчеркивает уникальность события или доказывает справедливость, предопределение и другие обусловленные повествованием характеристики происходящего.

Легенда хронологически отстает от появления сказки, но событие воспринимается «как достоверное, происходившее на границе исторического и мифологического времени или в историческое время» [Левинтон, 1998: 60]. Пространство сказки волшебное и не имеет исторических аналогов, место действия легенды наоборот имеет топографическую связь и локализует историю, даже если это вымышленное место, как например, Авалон – мифический остров из кельтских

легенд, где был захоронен король Артур. Слушатель в этом случае все равно имеет представление о его местонахождении. Время в сказке абстрактно, в легенде же есть историческая привязка к определенной дате. Сюжетные элементы в сказке разработаны и имеют четкий порядок, в легенде нет такой выработанной системы.

Для многих ученых (например, К. Леви-Стросс, Б. Малиновский) термины *миф* и *легенда* воспринимаются как синонимы или как несколько отличные стороны одного и того же понятия. Между ними, действительно, есть нечто общее, но имеются и дифференциальные черты. Обособление легенды от мифа характеризуется следующими признаками: в мифе так же, как и в сказке нет конкретного единства времени и пространства в отличие от легенды. Герои и боги мифа очень могущественные в противоположность сниженным героям и богам легенды, которые находятся на одном уровне с человеком. Степень достоверности легенды максимальная, несмотря на все фантастические элементы, уровень же доверия к мифу разнится от меры его сакральности – он всегда священный, пока в него верят. В мифе присутствует ритуальность происходящего в форме завуалированных жертвоприношений или инициаций, в легенде же религиозность более поздняя, как правило, не связанная с языческими корнями, но имеющая традиционную календарную обрядность [Жердева, 2007: 30]. Легендарный мир конструирует идеальный мирорядок, где Господь ходит по земле, награждая достойных, спасая заблудших, наказывая неправедных. Человек из легенды обыкновенно общается с высшими силами, не имея никакого страха или благоговейного трепета перед ними. В мифологической картине мира стерты четкие границы между субъектом и объектом, каждый референт является продолжением предшествующего, а взаимосвязь и логическая последовательность сюжета интерпретируется в образах и аллегориях.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что сказка является носителем архетипических структур, подчиненных законам своего жанра – анонимного, устного и коллективного народного творчества. Она включает в себя мифо-синкретические структуры мышления, отождествляясь с мифом, но не приравнивается к нему. У волшебной сказки существует жесткая структура

хронотопа и художественных образов, подчиненная трансформированной версии архаического обряда инициации. Роль сказки варьируется от обучающей до исцеляющей и терапевтической, что подкреплено многими психологическими исследованиями. Значение сказки для современных людей настолько велико, что она прочно заняла свое место среди самых популярных произведений XX-XXI веков. Это произошло, возможно, потому, что человеку наших дней кажется, что он знает уже все о мире вокруг него. Вот почему он так стремится за его пределы, в потусторонний сказочный мир, где происходят чудеса.

1.3. Литературные и мифологические истоки легенды о Тристане и Изольде

Если говорить о литературных истоках легенды о Тристане и Изольде, то по времени своего появления она восходит к куртуазному рыцарскому роману и является самым известным памятником средневековой культуры. Куртуазная эпоха датируется рубежом XI-XII вв. Суть этого нового культурного явления состоит в полном изменении отношения к женщине. Традиционно мужчины, обладавшие властью, провозглашали себя служителями женщин. Так родилась новая архетипическая пара: Странствующий Рыцарь и Прекрасная Дама. Это новое социальное явление плавно перешло в литературу. Рыцари и трубадуры создали новый художественный жанр – рыцарский роман, где рассказывалось о приключениях рыцаря, выполняющего подвиги во славу своей избранницы, и воспевалась женщина и ее центральная роль в жизни мужчины. Могущественный представитель сильного пола как бы поставлен на ступеньку ниже беспомощной женщины: она олицетворяет путеводную звезду, Прекрасную Даму, которую он, странствующий рыцарь, должен найти, добиться ее и служить ей всю жизнь.

Существует три типа рыцарского романа: античный, восточно-византийский и бретонский. Эти циклы различаются источниками происхождения своих сюжетов, потому что авторы-труверы не сочиняли собственные истории, а заимствовали те, что уже существовали. Бретонский цикл, основанный на

кельтских мифах и легендах, считается в мировом литературоведении самым популярным и широко распространенным. К нему относится легенда о Тристане и Изольде.

В основе анализируемой истории лежит древнекельтская легенда о любовном треугольнике между ирландским королем, его сыном Дрыстаном и женой короля, воспылавшей любовью к своему пасынку. В легенде о Тристане и Изольде акценты немного смешены: любовный треугольник реализуется между королем Марком, его племянником Тристаном и ирландской королевой Изольдой, причем любовники обнаружили свою страсть совершенно невинным и неестественным способом – выпив волшебный напиток, предназначенный для короля и королевы. Этот эликсир был сварен матерью Изольды для своей дочери и короля Марка с целью влюбить их друг в друга на всю жизнь. С этого эпизода начинаются все трагические последствия для влюбленных.

Существует много вариаций изучаемой легенды на разных европейских языках. По мнению историка зарубежной литературы А.М. Бердичевского есть несколько объяснений такой популярности. Возможно, автором этого сюжета был какой-то неизвестный гениальный трубер, и его произведение так всем понравилось, что быстро распространилось. По второй версии у данной истории не могло быть одного автора, так как слишком многие романисты использовали один и тот же «бродячий» сюжет и наполняли его своими подробностями, предлагая свои объяснения происходящим событиям.

Основные сюжетные элементы анализируемой легенды базируются на наиболее известных рукописях XII века: Томаса Британского и Беруля на французском языке, а также Готфрида Страсбургского и Эйльхарта фон Оберге на немецком. Самой же популярной версией по сей день считается произведение Ж. Бедье, ученого медиевиста, ставившего себе целью скомпоновать наиболее часто повторяющиеся повороты знаменитого сюжета в своей книге, «Роман о Тристане и Изольде Белокурой, королеве Корнуэльской» (фр. “Le rommans de Tristan et de la royne Yseult la blonde, royne de Cornoaille”), написанной в 1900 г.

Сюжет легенды начинается с представления читателям Тристана, молодого и отважного рыцаря, который служит своему дяде, корнуолльскому королю Марку. Как-то в битве юноша побеждает вражеского ирландского великаны Морхольта, приехавшего собрать дань с Корнуола. Но раны Тристана не заживают из-за яда, который был на клинке его противника. Главного героя кладут в ладью и отправляют в последний путь. По стечению обстоятельств он приплывает в Ирландию, там его находит Изольда, единственная дочь местного короля. Она обладает некоторыми познаниями в области врачевания и исцеляет молодого человека. Он понимает, что убил (по некоторым версиям) дядю Изольды Морхольта, поэтому скрывает свое имя от юной леди. Когда ему становится лучше, он отправляется домой, чтобы и дальше служить Марку.

Некоторое время спустя король Ирландии предлагает руку своей дочери тому, кто сможет убить дракона, нападавшего на его владения. Тристан возвращается в Ирландию, чтобы добиться руки Изольды в качестве невесты для своего дяди. Он убивает чудовище и отрезает ему язык, который оказывается ядовитым. Управляющий ирландского короля обманывает всех, демонстрируя голову дракона и заявляя, что это он является победителем, но, в конце концов, правда раскрывается, и Изольда опять ухаживает за Тристаном, возвращая ему жизнь.

На обратном пути в Корнуолл Тристан и Изольда случайно выпивают любовное зелье, предназначеннное Марку и Изольде как будущим мужу и жене. После этого молодые люди начинают испытывать неконтролируемую страсть друг к другу и пытаются преодолеть препятствия, с которыми они сталкиваются, чтобы быть вместе. Король Марк не согласен с таким стечением обстоятельств и, застав их вместе, вынужден прогнать их в лес Моруа. Тристан пытается бороться с одолевающим его чувством. Он разрывается между долгом по отношению к королю Марку и любовью к королеве Изольде. Рыцарь расстается с любимой, и по одной из версий женится на девушке с таким же именем. Затем он совершает множество других подвигов, но все эти события не могут вытеснить из его сердца королеву.

Однажды, будучи опять смертельно раненым, Тристан зовет на помощь свою любимую. Они условились, что, если паруса на корабле будут черные, это будет означать, что Изольда не смогла приехать к нему на выручку. Ревнивая жена объявляет Тристану, что паруса все-таки черные, и не выдержав этой новости рыцарь умирает. Узнав об этом, королева Изольда, сойдя на берег, ложится рядом с телом любимого и тоже умирает. Любовников хоронят по соседству, но уже на следующее утро терновник (шиповник) перекидывается с одной могилы в другую, объединяя молодых людей после смерти. Несколько раз этот куст пытаются разрубить, но он прорастает заново, таким образом провозглашая вечность их любви и невозможность разлуки, несмотря ни на какие обстоятельства.

В науке отсутствует однозначное мнение о происхождении легенды о Тристане и Изольде, но многие ученые сходятся во мнении, что ее прототип однозначно имеет кельтские корни. В своем труде «Средневековый роман. Происхождение и классические формы» выдающийся российский культуролог и основатель школы теоретической фольклористики Е.М. Мелетинский представил множество доказательств того, что анализируемая история восходит к кельтским корням. В валлийских текстах считается очень популярной тема о походе героя в иной мир за женой. Также в них содержится упоминание о Друстане, сыне Таллуха, который был любовником Ессилт, жены Марха [Мелетинский, 1983: 25]. Имя Ессилт (будущая Изольда) является валлийским вариантом дороманского Адсильтея (“та, на которую взирают”).

Кроме того, в известном ирландском предании о сватовстве Кухулина к Эмер упоминается Друст, сын Серба, в контексте истории спасения Кухулином дочери Руада от демонических потусторонних существ фоморов, которым она была обещана в качестве дани. Своего спасителя девушка узнает по ранению, причиненному ему одним из фоморов. В качестве награды она предложена Кухулину в жены, но по странному стечению обстоятельств он на ней не женится [Мелетинский, 1983: 26].

Отечественный мифолог А.Л. Баркова также отмечает кельтские корни у анализируемой легенды. Топонимы, используемые в легенде, указывают на

Шотландию, а некоторые сюжетные повороты можно найти в разных кельтских сказаниях. Например, в «Преследовании Диармайда и Грайне» главной героине Грайне выпала участь выйти замуж за старого вождя Финна, но она влюбляется в его племянника Диармайда. Для того, чтобы его приворожить девушка использует волшебный напиток. Любовники сбегают в лес и спят там, положив меч между собой (раньше это символизировало непорочность влюбленных, но Тристан и Изольда клали меч между собой, чтобы заставить короля Марка поверить в их невиновность). После этого они мирятся с Финном, но Диармайд вскоре погибает, а Грайне умирает, не в силах продолжать жить без любимого [Баркова, 2024].

В «Саге о Кано, сыне Грантана» в главного героя влюбляется жена короля Маркана. Она также применяет колдовской напиток, чтобы приворожить избранника. Кано отвечает ей взаимностью, но покидает любимую женщину, оставив взамен камень, в котором заключена его душа, и отправляется на подвиги. Когда к его избраннице приходит ложная новость о его смерти, она прыгает с обрыва и умирает, не в состоянии пережить такое горе. Но при падении камень Кано также разбивается, и он умирает.

В приведенных выше примерах кельтских сказаний можно выделить один общий признак: главным действующим лицом, определяющим поворот дальнейших событий, является героиня. Именно она заставляет героя выпить волшебный напиток, а в некоторых версиях даже умирает первой, вынуждая своего любимого последовать за собой. Такая главенствующая роль женщины типична для многих кельтских мифов.

Американский профессор и исследователь средневековой кельтской литературы Г. Шепперле (Gertrude Schoepperle) также считает, что многие мотивы исследуемой легенды можно найти в кельтских сказаниях. Например, она указывает на необыкновенное рождение Тристана, его силу и музыкальные таланты, поездку в ладье без весел в чудесную страну, побег любовников в лес и скитания там, сцена с заменой парусов, которая коррелирует с ирландским сказанием из цикла о Финне [Шепперле, 1963: 407].

Весьма интересен с этой точки зрения эпизод с плаванием Тристана в Ирландию в ладье с дальнейшим чудесным исцелением. Исследовательница возводит его к особому ирландскому жанру – имраму. Имрам (др.-ирл. *imram*, от *imb-*, *imm-* 'вокруг' и *-rá(id)* 'грести') – один из жанров ирландских сказаний, повествующий о морском путешествии героя в потусторонний мир. Тристан плывет к Изольде за исцелением, или она на корабле торопится помочь ему выздороветь. Молодой человек находится в вечном движении: то он ищет спасения, то бежит от беды или от любви, а то за любовью. Герои не могут жить долго друг без друга, но и быть вместе им тоже не дано. Так и получается, что участь Тристана – это вечное путешествие в иной мир. Он совершает чудесные подвиги, возвращается к любимой, но без права на счастливый финал.

Эхтра (др.-ирл. *echtra* – странствие) – это еще один жанр ирландских легенд, где в центре внимания находятся приключения героев в потустороннем мире. В анализируемой легенде таким местом скорее всего является Ирландия, оттуда появляется злой великан Морхольт, с которым борется почти до смерти Тристан. Именно туда отправляется рыцарь, чтобы победить дракона и спасти короля этой страны. Необыкновенная близость потусторонних существ к профанному человеческому миру наталкивает на мысль, что возможно, родина Изольды – это иной мир. Ведь Тристан впервые попадает в Ирландию очень необычным способом – в ладье. Ладья в индоевропейской культуре считается проводником в мир смерти. Кроме того, самой главной характеристикой Изольды является сравнение ее волос с золотом, а красота женщины уподобляется солнцу. Золотой цвет также является одним из основных признаков принадлежности к потустороннему миру. Волшебный напиток, из-за которого все случилось, был приготовлен, как уже упоминалось выше, матерью Изольды. Ее также можно рассматривать как волшебницу и королеву иного царства.

Эпизоды бегства любовников в лес и их дальнейшая жизнь в лесу могут быть причислены к ирландскому жанру похищений – айтхеда [Шепперле, 1963: 470]. Отметим, что мотив *бегство* для ирландцев часто связан с наложением магического заклятия – гейса (др.-ирл. *geis*, гэльск. *geas*) – распространённой в

древности разновидности запрета-табу. Нарушивший гейс человек должен был умереть в страданиях. По мнению Шепперле, вместо магического напитка, соединившего Тристана и Изольду, первоначально в сосуде был гейс. Любящие друг друга мужчина и женщина нарушили заклятье, поэтому были обречены на любовь-страдание. В более поздней трактовке Ж. Бедье появляется новый мотив *божественная любовь*, преподносимый в качестве высшего дара и благословения, несмотря на их незаконность [Сергеев, 2017: 148].

Американский исследователь З. Эйснер (Sigmund Eisner) полагает, что при формировании легенды были использованы элементы древнегреческих мифов. Например, он проводит полную параллель между анализируемой нами средневековой легендой и ее античным прототипом – мифом о Тесее, Ариадне и Минотавре на острове Крит. Приведенные ученым доказательства показывают, что легенда о Тристане и Изольде – это калька с более раннего древнегреческого мифа. Этот специалист по средневековой литературе также находит следы рассматриваемой легенды в ирландской саге «Как Ронан убил своего сына», в которой повествуется о короле, убившем своего сына за предполагаемую связь со своей женой [Эйснер, 2012: 12].

Ученые-кельтологи братья А. и Б. Рисы (Alwyn David Rees and Brinley Roderick Rees) в своей монографии «Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе» (“Celtic heritage. Ancient tradition in Ireland and Wales”, 1999) приводят еще одну интересную версию прототипа легенды о Тристане и Изольде. Она связана с сезонными изменениями и аллегорична природному циклу. Тристан сбегает с Эсиллт в Келидонский лес. В это время король Марк жалуется королю Артуру на свою несчастную судьбу обиженного мужа. Артур призывает Тристана, и последний обещает ему повиноваться. Артур предлагает чередоваться Марку с Тристаном в назывании Эсиллт своей женой, поделив сроки на летнее и зимнее время. Марк выбирает зимнее время, когда на деревьях нет листвы, а ночи длинные. Девушка очень радуется, узнав о его решении, потому что есть же растения, которые никогда не сбрасывают листву и остаются вечно зелеными круглый год. Таким образом, Марк теряет жену навсегда, а Тристан навечно обретает свою

влюблённую [А. и Б. Рис, 1999: 324]. Данная версия легенды напоминает один из ее мифологических вариантов – сравнение Изольды с солнцем, похищенным королем тьмы. Этот вариант коррелирует с историей о похищении Персефоны, дочери богини плодородия Деметры, богом подземного мира Аида. Все время, пока Персефона находится с мужем, на земле царят осень и зима, период же, когда она возвращается к матери, ознаменовывается возрождением природы и появлением цветов. Ученые поясняют, что Тристан относится к категории вечно «умирающих-воскресающих» героев. Отечественный филолог Е.М. Мелетинский подчеркивает, что подобные «рассказы связаны с культурами плодородия и весеннего оживления природы» [Мелетинский, 1994: 28].

В XII веке появляется новый вариант легенды от бретонского поэта Беруля (Béroul, точные годы жизни неизвестны, ориентировочно середина-конец XII века). Основным мотивом этой версии становится проблема нравственного выбора героев, их мучительные сделки с совестью при выборе правильного выхода из создавшейся ситуации и невозможностью расстаться. Здесь акцент ставится на право каждого любить и ощущать себя невинным перед неотвратимой силой любви. Кроме того, отрицается возможность иного выбора. В этой трактовке впервые появляется традиционный мотив *служение Прекрасной Даме*, что является несомненным признаком проявления в тексте деталей исторического времени и соответствующих идеалов рыцарства.

У англо-нормандского поэта XII века Томаса Британского (Thomas of Britain, точные годы жизни неизвестны, ориентировочно середина-конец XII века) герои не сожалеют и не считают чем-то из ряда вон выходящим свои отношения. С их точки зрения, любовь оправдывает все, настоящей любви невозможно противиться, и она не выбирает кому страдать, а кому получать наслаждение. Общественное мнение мало волнует влюбленных, но тем не менее, поэт отмечает, что подобные отношения идут вразрез с общепринятой моралью того времени. Как следствие, трагический финал совершенно неизбежен при столкновении личных интересов и общественных представлений о надлежащем поведении.

Крупнейший немецкий средневековый поэт Готфрид Страсбургский (Gottfried von Strassburg, конец XII века – около 1220) ничего мистического или волшебного в этой истории любви не увидел. Его интерпретация легенды описывает земную любовь обычных людей, которые не могут противиться своим желаниям и ловко обходят все возникающие препятствия на своем пути в стремлении быть друг с другом. В этой работе поэт постарался разработать психологические портреты персонажей, ввел множество монологов и диалогов. Его герой – изысканный и галантный рыцарь, стремящийся к наслаждению и попирающий законы морали.

Мария Французская (Marie de France, около 1160–1215), одна из первых французских поэтесс, в своей поэме «Жимолость» (“Honeysuckle”, XII век) подчеркивает мотив всепоглощающей любви и невозможность сопротивления такому большому чувству. Ее герои не испытывают никаких угрызений совести из-за своего обмана, перед ними не стоит проблема нравственного выбора. В лучших традициях мужчин-труверов поэтесса утонченно рассказывает о самой большой любви, которая никогда не случается между мужем и женой, а возможна только в адюльтере. Название поэмы символизирует влюбленных, также тесно сплетенных друг с другом, как орешник и жимолость.

Основоположник куртуазного романа, средневековый французский поэт Кретьен де Труа (Chrétien de Troyes, примерно 1160–1191) делает выбор в пользу счастливой любви. Для него подобная история не обязательно трагична. В его романе «Клижес» (“Cligès”, примерно 1176), который был задуман как ответ на поэму «Роман о Тристане» (“Le Roman de Tristan par Thomas”, написанную между 1155–1160 гг.) Томаса Британского, герои не страдают от острого конфликта. Эмоции Тристана (Клижеса) враждебны по отношению к мужу его возлюбленной, и Изольда (Фенис – Fenice) решает, что будет принадлежать только одному мужчине. Она дает своему мужу любовный напиток, который отвращает его от нее и дает ей свободу любви.

По мнению А.М. Бердичевского можно выделить несколько признаков, выделяющих историю о Тристане и Изольде среди остальных подобных произведений куртуазной литературы:

- 1) фантастичность некоторых элементов в сюжете (великан, дракон, волшебное зелье);
- 2) особенность конфликта;
- 3) концепция любви, которая совершенно не похожа на традиционную рыцарскую версию [Бердичевский, 2024].

В традиционном рыцарском романе обычно рыцарь проникает в мир чудовищ, с которыми ему необходимо сразиться. В легенде же о Тристане и Изольде все наоборот. Великан Морхольт сам прибывает в Корнуол, чтобы собрать дань со своих подданных и передать ее королю Ирландии. Единственным, кто вызвался биться с этим великаном, был Тристан. Второй пример – это дракон, держащий в страхе все население Ирландии. Именно его необходимо победить Тристану, чтобы завоевать Изольду для своего дяди. Волшебный напиток, из-за которого произошли все события этой истории, был приготовлен волшебницей, матерью Изольды.

Конфликт в этой легенде также очень необычен: любовники оказываются изгоями того общества, которым они по праву рождения должны управлять, так как оба облачены властью и статусом и являются престолонаследниками. Однако при этом сюжет разворачивается так, что читатель понимает, что молодые люди являются грешниками и преступниками по неволе. Они – заложники того волшебного напитка, который случайно выпили на корабле. По легенде оба они проходят многочисленные испытания, совершенно невыполнимые с точки зрения обычного человека (например, испытание огнем для Изольды или неудачная попытка самоубийства Тристана). Герои выходят из этих ситуаций совершенно невредимыми, что еще раз доказывает их совершенную невиновность. Поэтому их конфликт неразрешим.

Концепция любви короля Марка по отношению к своему племяннику и своей неверной жене не выдерживает никаких этикетных норм средневекового общества. Марк очень великодушен, он всячески защищает и оправдывает Тристана. Король жертвует своим именем и честью, но не наказывает племянника. Однако столь благородное поведение дяди унижает Тристана и весьма сильно угнетает его.

Молодой рыцарь старается расстаться с любимой, чтобы не чувствовать себя низким предателем. Тем не менее конфликт все равно не разрешается.

Если говорить о мифологических истоках анализируемой легенды, то необходимо отметить, что существует несколько способов ее изучения. Сначала рассматривается ее историческая достоверность или вероятность того, что описываемые события могли случиться на самом деле, прослеживается их география, оценивается подлинность главных персонажей. Затем проводится сравнительный анализ всевозможных вариантов выбранной истории с попыткой воссоздать первоначальный самый древний ее вариант, исключив все дополнительные элементы, которые дополняли ее с течением времени.

Часто легенды классифицируют по тем основам, которые заложены в них: библейская, историческая, эпическая, мифологическая. Исследуемая нами легенда о Тристане и Изольде относится к последнему типу. Она создана на основе мифа. Например, отечественный филолог А.Д. Михайлов полагает, что легенды, которые пережили свое хронологическое пространство и потеряли географическую локализацию, однозначно относятся к сложным и архаическим литературным структурам. С его точки зрения, «такие легенды вобрали в себя верования и представления целых эпох, отразив в переосмыщенном виде систему этических ценностей, вырабатывавшуюся веками» [Михайлов, 2018: 238]. Наряду с другими популярными легендами, созданными в эпоху Средневековья (например, повествование о чаше Грааля), только анализируемая любовная история оказалась в разряде вечных: ее сюжет продолжает проявляться, даже будучи помещенным в другое временное измерение.

Швейцарский писатель Дени де Ружмон объясняет неугасающую популярность рассматриваемого нами сюжета его универсальностью. Легенда показывает тип человеческих отношений и считается прототипом западного представления о том, что такая истинная любовь, о чем имеется запись в книге прозаика «Любовь и Западный мир» (“Love in the Western World”, 1938). Автор исследует разные концепции любви: любовь- страсть, любовь-эрос (платоническая любовь, которая обращает людей вглубь души и к небесному источнику) и агапэ

(христианская любовь, в которой сочетаются уважение и почтение). Он приходит к выводу, что именно любовь- страсть является основой для всей западноевропейской культуры. Только такое напряженное по силе эмоций чувство дает, с его точки зрения, иллюзию жизни в полной мере. В качестве доказательства этому Ружмон приводит историю о Тристане и Изольде [Rougemont, 1983: 15].

В то время, когда появилась эта легенда, в мире существовали и иные сказания о любви, нравоучительные, моралистские, но именно данная версия несчастной любви и адюльтера, переходящего в смерть, становится общеизвестной, привлекая к себе внимание в течение многих столетий. Этот сюжет, видоизменяясь, появляется в работах различных авторов последующих эпох. Швейцарский философ, прозаик и теоретик культуры настаивает, что легенда о Тристане и Изольде – не просто поэтическое повествование о любви. В нарративе присутствуют элементы референции к мифу, на что указывает возможное повторение аналогичных ситуаций, которые прочно закрепились в коллективном бессознательном целого народа: “Speaking generally, a myth is a story – a symbolical fable as simple as it is striking – which sums up an infinite number of more or less analogous situations” [Rougemont, 1983: 21]. Легенда о Тристане и Изольде актуальна по сей день, ведь она имеет мифологические истоки и такой сюжет, который постоянно будоражит воображение западного человека.

Д. де Ружмон также утверждает, что любовь существует только тогда, когда она сталкивается с препятствиями. Счастливая любовь обычно не привлекает к себе внимания, она не вдохновляет поэтов и трубадуров на создание художественных творений. Настоящая любовь нацелена на страсть, а с его точки зрения, страсть – это страдание: “Happy love has no history. Romance only comes into existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself. What stirs lyrical poets to their finest flights is neither the delight of the senses nor the fruitful contentment of the settled couple; not the satisfaction of love, but its passion. And passion means suffering. There we have the fundamental fact” [Rougemont, 1983: 22]. Следовательно, можно сделать вывод, что несмотря на все злоключения и невзгоды испытать такую любовь –

великое счастье. Ведь подобное чувство поглощает человека, заставляя его постоянно думать о предмете своего поклонения.

Также любовь должна быть связана со смертью, ведь только перед ее лицом человек начинает испытывать небывалые по своему накалу эмоции. Эрос вечно связан с Танатосом. Любовь и смерть для человека сакральны и непостижимы, и только в таком контексте может реализоваться настоящая любовь. Все эти незаменимые элементы содержатся в легенде о Тристане и Изольде, и, возможно, именно поэтому эта история передает впечатление, что перед нами истинная по своей красоте и редкой достижимости любовь.

Но, вполне вероятно, что главными действующими лицами этой истории являются не люди. Именно этой версии придерживается отечественный филолог О.М. Фрейденберг. В ее трудах проводится параллель между сюжетом легенды о Тристане и Изольде и мифом о Тезее и Ариадне, а также другими греческими легендами о богах и героях. Ученый подчеркивает, что неспроста Изольда обладает золотыми волосами, а все герои критского эпоса имеют своих двойников в рыцарском романе. Даже наличие парусов можно усмотреть в обеих историях: «В мифе все эти реалистические черты являются чистейшими метафорами» [Фрейденберг, 1978: 98].

Проведя детальный анализ использованных в истории атрибутов, исследователь приходит к выводу, что в основе анализируемого творения находится сюжет о похищении и завоевании женского божества, глубже в архаическом плане – золота, еще глубже – солнечного света. Марк, муж Изольды, – царь смерти, его жена олицетворяет золото и солнечный свет, а Тристан выступает в роли героя, похитившего это солнце у смерти. Со временем эти архаические символы были переосмыслены и трансформированы в литературных произведениях как проявления любовных хитростей и измен. Соответственно, существует множество авторских интерпретаций, ответов на вопросы, почему Тристан и Изольда не могут быть вместе, как бы их отношения не развивались в современном мире, и смогли бы они обрести в нем счастье.

Но не все литературоведы согласны с подобным утверждением. Например, отечественный филолог и писатель Б.В. Казанский полагает, что «установление литературной параллели доказывает не более, как возможность или вероятность “займствования”; далеко не все источники этих “займствований” установлены; и самое понятие “параллели” очень неопределенно и условно» [Казанский, 1990: 26]. Это утверждение вполне оправданно, ведь можно найти несколько десятков, а то и сотен так называемых прототипов для исследуемой легенды, созданных в разное время, различными народами, возможно не обменивающимися информацией о таких сказаниях. Тогда, вероятно, речь идет о повторяющемся, архетипическом сюжете, который относится к разряду вечных. К такому выводу приходит, например, аргентинская писательница Делия Стрейнберг Гусман: «Интересно, что, независимо от гипотез о происхождении и истории мифа о Тристане, практически все исследователи приходят к выводу о существовании общего источника вдохновения, одной изначальной древней легенды». И это точно не кельтский вариант, а что-то гораздо более древнее [Гусман, 2024].

Д. Гусман предлагает свое объяснение, почему любовники все-таки умирают, используя своеобразные символические ключи. Возможно, Тристан символизирует человека, а Изольда – его душу. Герои должны быть всегда вместе, но жизнь сложна, и иногда что-то препятствует этому единению. Тогда посыл анализируемой легенды, по всей видимости, указывает на желание каждого человека жить в гармонии с самим собой и стремиться к самопознанию. Тристан оказывается на распутье между сильным чувством и желанием обрести мирские блага. Молодой человек соглашается отказаться от собственной души за всеобщее признание. Данный факт символически можно приравнять к тому, что он отдает Изольду королю Марку после победы над Морхольтом. Но путь к обретению бессмертия возможен только через обуздание своих темных бессознательных порывов. Поэтому каждый раз возвращаясь к Изольде со смертельными ранами, Тристан как бы примиряется сам с собой. И только смерть позволяет ему окончательно победить все земные соблазны и устремиться навстречу любви и красоте.

Вероятно, что главный протагонист легенды «олицетворяет все человечество — молодое и героическое по духу, способное сражаться и любить, <...> победитель во многих битвах, но он еще не знает настоящей Войны; он галантный кавалер и обольститель прекрасных дам, но он еще не знает настоящей Любви; он трубадур и утонченный музыкант, но он еще не знает настоящей Красоты» [Гусман, 2024]. Юноша чувствует присутствие Изольды, но не способен узнать в ней собственную душу. Так и продолжается эта бесконечная битва за обретение собственного «я» уже тысячи лет. На взгляд Д. Гусман, ближе всех к похожей интерпретации этой легенды оказался немецкий композитор Р. Вагнер (Richard Wagner) в своем бессмертном музыкальном произведении «Тристан и Изольда» (“Tristan und Isolde”, 1859).

Подводя итоги, следует отметить, что у анализируемой легенды можно увидеть кельтские истоки происхождения, на что указывают особенности сюжета – адюльтер с центральной ролью женского персонажа, что могло случиться только в кельтских сказаниях, где женщины всегда занимали высокое положение. Также в легенде можно найти основные сюжетообразующие темы, которыми наполнена кельтская мифология, что подкреплено многочисленными примерами. Кроме того, легенда о Тристане и Изольде обладает всеми признаками своего жанра: она повествует о вполне реальных персонажах в угадываемой локации Британских островов и Ирландии.

В средневековых вариациях поднимается вопрос морализаторства и назидания – супружеская измена не может привести к счастливой жизни. Помимо этого, в исследуемой истории можно усмотреть элементы чудесного – волшебный напиток, который случайно выпили влюбленные и почувствовали непреодолимую страсть друг к другу, битва Тристана с великаном и драконом. Больше ничего чудесного с ними не происходит, все остальные события оказываются вполне реальными, хотя и не имеют документального подтверждения ни в одной из версий легенды. Эпоха событий вполне узнаваема: главные герои – средневековый рыцарь-трубадур, служащий своей Прекрасной Даме, и король. Но кроме этого имеются мифологические составляющие этой легенды. Ведь даже если поменять

географическую территорию и узнаваемый временной промежуток, поместить героев в другую страну и другое тысячелетие, на удивление, ничего не изменится. Они по-прежнему будут искать друг друга и желать быть вместе, несмотря на все препятствия, ибо, скорее всего, они воплощают вечный мифологический сюжет о похищении солнца у царя смерти (ночи) и невозможности его заполучить навсегда. Легенду также можно рассматривать как историю об обретении собственной бессмертной души и бесконечной борьбы за это право, когда герой получает желаемое только после смерти. Также на мифологические корни анализируемого нарратива указывает повторяемость и архетипичность деталей, вероятно поэтому он не устаревает и не надоедает читателям.

По всеобщему признанию данная легенда является символом трагической любви, когда персонажи попадают в жестокий поворот судьбы и не могут найти выход из создавшейся ситуации из-за того, что конфликт изначально неразрешим. Герои попадают в такие обстоятельства, в которых они одновременно заведомо виновны и совершенно невинны.

Исходя из собирательного определения легенды, что было изучено в первом параграфе, ее можно свести к рассказу поучительного содержания о выдающемся событии или поступке человека, и рассматривать это повествование о необыкновенном, чудесном происшествии, которое воспринимается как достоверное. Определение мифа достаточно схожее, но оно затрагивает гораздо более глубинные пласти психики человека. Миф тоже является сказанием о героях, но это результат коллективного творчества с персонификацией самых важных явлений и сущностей окружающего мира. У мифа нет автора и его тематика достаточно божественна. Он не утрачивает своей актуальности спустя тысячелетия. Каждое новое поколение людей рождается с матрицей заложенных в них мифов, и в течение своей жизни они сталкиваются с их проявлением в окружающей действительности. Миф можно охарактеризовать как свод правил, которым следует подчиняться, это перечень охраняемых обществом святынь и табу. Он отличается от легенды тем, что имеет большую власть над людьми. Все обозначенные выше характеристики можно усмотреть в легенде о Тристане и

Изольде, что дает основание говорить о мифологическом содержании этой истории в той степени, в какой она продолжает привлекать к себе внимание культурного мира.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Мифы, легенды и сказки являются увлекательными историями для читателя. Они связывают людей, живших много тысяч лет назад, с современными людьми, подтверждая наше единство. Все мировые мифологические предания имеют общий корень и основываются на культурной памяти поколений, которая хранит самое значимое из достижений человечества.

Миф, как самый древний литературный жанр, представляют собой многоуровневую систему, в центре которой находится архетипический символ, понятный для всех. В определение термина *миф* входят следующие составляющие: каждый миф является метафорой для абстрактного образа, который было сложно вербализировать первобытному человеку; он одушевляет абсолютно все объекты окружающего мира; предполагает ритуализированность событий. С одной стороны, это застывшая реальность целого народа, поэтому его можно считать сводом определенных правил и регуляций общественного поведения. С другой стороны, миф располагается в человеческом бессознательном, являясь воплощением первообразов, заложенных в психике людей и не поддающихся рациональным объяснениям. Исходя из повторяемости мифологических паттернов, можно говорить о четкой структуре данного явления; миф – это кодовая система знаков, всегда имеющих не только прямое значение, но и более глубокое – переносное. Миф не нуждается в доказательствах, подтверждающих его правоту. Он содержит в себе элементы чего-то праздничного, карнавального, когда легко случается переход между мирами. Возможно, это также пространство смерти, где профанный и лиминальный миры переплетены, а рациональная логика теряет всякие опоры.

Легенду можно рассматривать как народный жанр фольклора, рассказывающий об исторических и одновременно вымыщленных событиях или героях в реальных географических локациях, в угадываемое, но не обозначенное хронологически время. Эти поэтические сказания прославляют жизненные истории лишь тех персонажей, на которых стоит ориентироваться, и чьи

нравственные качества необходимо развивать в себе. Соответственно, легенда – это всегда назидательная история о нравственном выборе или подвиге героя с сопутствующими чудесными событиями, которые, тем не менее, воспринимаются как вполне реальные. Легенда – это более молодой литературный жанр по сравнению с мифом, так как она, как правило, имеет референцию к христианской религии, и зародилась в эпоху Средневековья. В легендарных нарративах часто встречаются сверхъестественные существа, присущие религиозным сказаниям: ангелы, Бог, бесы и нечистая сила.

Волшебная сказка может быть рассмотрена как адаптированный миф с социальной направленностью. Этот фольклорный жанр имеет строгую структуру и статичных персонажей, четко поделенных на добрых и злых. В каждой волшебной сказке присутствует постоянный набор волшебных элементов, действующих лиц и сюжетных поворотов. В ней также можно усмотреть завуалированное прохождение обряда инициации. Роль сказки часто бывает обучающей, исцеляющей или терапевтической, и это подтверждается множеством психологических исследований. Значение данного литературного жанра для людей XXI века весьма велико, возможно потому, что современному человеку кажется, что он уже все знает о мире вокруг себя, и поэтому стремится за его границы, в мир сказок, где до сих происходят чудеса. Эта способность стала причиной популярности сказочных, мифологических и легендарных рассказов в форме ретеллинга, неомифологии и фэнтези. Ретеллинг и интеллектуальный ретеллинг в частности, как эксперимент с исходным текстом, открывает новые грани интерпретации историй старой культуры.

Легенда о Тристане и Изольде возникла в XI–XII веках в период становления куртуазной литературы о рыцарях и их служении своим дамам. Основанная на кельтских мифах, эта история представляет собой древний мотив любовного треугольника между королем, его сыном и королевой, но с акцентом на невинность главных героев в описываемых событиях. Многие элементы анализируемой легенды можно усмотреть в древних кельтских сказаниях, что указывает на мифологичность сюжета. Некоторые исследователи видят в ней параллели с

мифами о минотавре или о смене сезонов, представляя Тристана как вечно умирающего-воскрешающегося героя, а Изольду как похищенную невесту - солнце из загробного мира. Другие рассматривают главного персонажа как путника, находящегося в вечной погоне ночи за солнцем или человека, который всегда ищет свою душу.

Большинство мотивов, которые встречаются в этой легенде, также можно найти в древних ирландских литературных жанрах: герой путешествует по воде в иной мир, там на его долю выпадают приключения, он что-то похищает и спасается бегством с наложением заклятия гейса. По многих признакам можно доказать, что Ирландия – это потусторонняя локация, а семья Изольды – представители иного мира.

Изучение литературных источников легенды о Тристане и Изольде, таких как произведения Томаса Британского, Готфрида Страсбургского, Марии Французской и Кретьена де Труа, позволяет объяснить причины возникновения любовного треугольника и трагической судьбы влюбленных. Некоторые исследователи считают эту легенду мифологической, так как она превысила свой исторический контекст и продолжает оставаться актуальной. Кроме того, универсальность описываемых отношений страсти, любви и смерти делает ее прототипом настоящего чувства в западном мире.

Таким образом, можно утверждать, что в легенде о Тристане и Изольде присутствуют литературные и мифологические источники. Это подтверждается референциями к кельтским легендам и средневековым литературным произведениям, а также существованием двух миров в современных инвариантах развития сюжета в романах «Бразилия» Дж. Апдайка и «Звездная пыль» Н. Геймана.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. АПДАЙКА И Н. ГЕЙМАНА

2.1. Композиционные вариации легенды в малой прозе Дж. Апдайка

Среди работ талантливого американского писателя и критика Джона Апдайка можно выделить одну из повторяющихся тем его сочинений – адюльтер. Этую острую социальную проблему автор затрагивал во многих своих произведениях, возможно, по той причине, что ему самому пришлось пережить измену и развод. К середине 70-х годов прошлого века в его творчестве на первый план выходят вопросы семейных и любовных потрясений. Данная проблема становится первостепенной в создаваемых нарративах, что вполне объяснимо, ибо именно в 1974 году произошел распад семьи романиста. Многократное использование указанного мотива в разных его вариациях скорее всего было проявлением своеобразной борьбы писателя с кризисом в личной жизни. В то время у знаменитого автора возникло ощущение, что члены семьи стали его тюремщиками: они как бы сковывали действия мужчины в четырех стенах, не оставляя ему никаких шансов на примирение с женой и возвращение к прошлому [Беляева, 2014: 152].

В своих мемуарах «Самосознание» (Self-Consciousness: Memoirs, 1989) Дж. Апдайк признавался, что жизненные невзгоды представляются ему порой неразрешимыми, но процесс создания текста облегчает эту задачу [Апдайк, 1989]. Возможно, облекая чувства в слова, люди пытаются найти спасительный выход из той или иной непростой ситуации или представить ее в более выгодном свете, что может считаться приемлемым для травмированной психики. Таким образом они признают свое бессилие перед неотвратимостью судьбы, но одновременно надеются на возможность начать все с чистого листа. В своих произведениях писатель создает для героев ситуации неоднозначного выбора, поднимая значимые для него самого вопросы этики и морали.

Общеизвестно, что Дж. Апдейку очень понравилась книга швейцарского философа Дени де Ружмона «Любовь и Западный мир». Все сочинение построено на утверждении о том, что население нашей планеты знает только одну настоящую историю любви – легенду о Тристане и Изольде, “one great European myth of adultery” [Rougemont, 1983: 18]. Здесь автор выделяет несколько причин, объясняя, почему именно такая любовь может быть вечной. Основная концепция Д. де Ружмона предполагает, что предмет страсти должен быть недостижим. Именно в этом случае любовь не угасает, а влюбленные постоянно ищут новых встреч: “Love as we experience it is love for the Unattainable Lady, the Iseult who is the very essence of all that is eternally fugitive, vanishing <...> and rouses in the heart of a man who has fallen prey to the myth an avidity for possession so much more delightful than possession itself. She is the woman-from-whom-one-is-parted; to possess her is to lose her” [Там же]. Подобные поиски идеального любовника, который в состоянии утолить страх смерти и тоску по бесконечному, вечны. Именно поэтому так необходимо, но и почти невозможно найти его. Философ поэтизирует страсть, которая дарит влюбленному вдохновение и готовность к подвигам ради Прекрасной Дамы. Автор прославляет эротизм, но при этом наделяет его аскезой, что само по себе достаточно противоречиво. Однако именно такое воплощение столь несовместимых образов читатель может найти в текстах о любви у Дж. Апдейка. Его мужские протагонисты имеют черты характера, типичные для образа Тристана в их стремлении к страсти, улучшающей жизнь или уничтожающей смерть.

Отдавая дань увлекающей его проблеме, писатель создает несколько произведений, посвященных влюбленным, где он по-разному интерпретирует средневековую легенду. Это – роман «Бразилия», рассказы «Тристан и Изолт», «Четыре стороны одной медали», а также цикл коротких рассказов «Две Изольды». Все эти сочинения объединены общей темой супружеской неверности или невозможности быть вместе, несмотря на сильные взаимные чувства. Автор дает своим персонажам соответствующие исторически-значимые имена, помещает их в подходящую реальность или фантазирует, размышляя о том, как бы они могли себя

вести, если бы жили в XX веке, продолжая переживать перипетии своей вечной истории. В своих работах американский прозаик пытается модернизировать легенду, показывая супружескую измену как спасительный люфт, который позволяет влюбленным вкусить призрачный мир взаимной любви. Но сопровождающая это удовольствие смесь сильной страсти и боли обязательно угрожает семье и общественному порядку главных героев, ставя перед ними необходимость осуществить достаточно сложный выбор. Отметим, что вышеуказанные работы сам автор относил к сочинениям, в которых происходит переосмысление легенды о Тристане и Изольде и композиционная трансформация этого сюжета. Неоспоримо, что те или иные черты названных легендарных героев Средневековья присутствуют и во многих других книгах Дж. Апдейка.

Одним из наименее исследованных рассказов писателя по данной тематике является «Тристан и Изолт». В этом сочинении корреляцию к легенде имеет только название, главные герои не называют своих имен и почти не общаются. Канонические композиционные перипетии сюжета также почти не угадываются в произведении. Единственное, что помимо названия помогает отнести этот нарратив к любимой теме автора, – это общая идея того, на чем строятся идеальные взаимоотношения мужчины и женщины. В рассказе показан типичный прием пациента-мужчины у женщины-стоматолога. Однако вся процедура представлена при помощи невероятно восторженных фраз. В финале читатель понимает, что во время визита к зубному врачу, герой переживает экзистенциальный кризис и осознает, что женщина для достижения с ней духовной связи и высшего единения, всегда должна быть незнакомой: "...you never had the same one twice" [Updike, 2024]. В противном случае происходящее не будет вечной божественной любовью, и может восприниматься как нечто «негигиеничное»: "It wouldn't be hygiene" [Там же].

Рассказ начинается с размышлений о том, что женщины весьма отличны друг от друга. Пытавшийся завязать с ними отношения мужчина никак не может отгадать, какой именно окажется следующая: холодной и безжалостной, или наоборот, нежной и эмпатичной. Но этим и привлекательна женская загадочность

и неоднозначность, иначе герой давно уже перестал бы пытаться их распознать с первого взгляда. У protagonists в рассказе нет имен, они просто мужчина-пациент и женщина-врач. Однако уже здесь можно увидеть аллюзию на первую встречу Тристана и Изольды. Он был смертельно ранен отравленной ядовитой стрелой, а она, используя свой дар врачевать, вылечила его. Также в тексте присутствует обозначение судьбоносности встречи, хотя вся любовная история разыгрывается исключительно в воображении пациента. Он преобразует свое присутствие в кресле у стоматолога в страстное переживание встречи с той самой героиней средневекового романа. Именно здесь он может забыть о реальности хотя бы на несколько минут пока идет лечебная процедура и поддаться искушению исполнить свою мечту.

Женщина-врач очень строга и сдержанна, но тем не менее, мужчина-пациент в ее присутствии начинает чувствовать себя весьма комфортно, как дома: “... he knew that he was home” [Updike, 2024]. Он мгновенно расслабляется, все глубже погружаясь в лабиринты своих бессознательных желаний. Потолок он сравнивает с райскими небесами, блюз-рок или босса-нову популярной песни с пением ангелов, маску на лице стоматолога объясняет необходимостью предохраняться от смертельно опасного вируса СПИДА. В этом объяснении нет ничего удивительного, но перечисление в одном абзаце рая, ангелов и боязни смерти на фоне рассказа о переживаемых любовных эмоциях содержит намек на ружмоновское описание настоящей любви, возможной только тогда, когда есть опасность, стократно усиливающая накал страстей.

Во время работы зубного врача, женщины, не претендующей ни на одну часть его самости, герой осознает, как некоторые другие знакомые дамы использовали его. Сцена в кресле воссоздает материнский образ безграничной и всепрощающей любви, которую индивид бессознательно ищет и не может найти в другом взрослом человеке.

Все повествование преподносится читателю в возвышенно-романтическом ключе, но нарратив, то и дело, перемежается бытовыми деталями, снижающими поэтичность момента. Например, во время восторженного молитвенного обещания

героя самому себе ничего впредь не бояться, появляется упоминание о слюноотделителе. Глаза стоматолога герой сравнивает со звездами, ее маску со щитом, скрывающим от него всю ее прелестную загадочность, и тут же вся эта одухотворенная атмосфера рушится, так как врач объясняет, что зубы гниют из-за чрезмерного потребления сахара. Пациент наслаждается вниманием доктора как младенец, которого мать убаюкивает в колыбели, но в этот же момент ощущает прилив стыда из-за своей крови, представляющейся ему зловонной и отвратительной: “His blood was stringy and spitty and dark. He was even more loathsome than in his humblest moments he had dreamed” [Updike, 2024]. Писатель как бы намекает – его герой считает, что он недостоин великой любви, и поэтому она не случается с ним в реальном мире. Героиня же фантазий пациента даже не догадывается о том, какие страсти кипят в разгоряченном мозгу протагониста пока он находится в медицинском кресле. У мужчины возникает ощущение, что ему не просто проводят гигиеническую процедуру, а перестраивают мировоззрение, объясняя, почему в личной жизни он обречен на неудачу: идеал его любви недостижим и невозможен.

Наивысшая точка экзальтации для мужчины заключается в осознании недоступности женщины, хотя вся она создана как будто исключительно для него и его спасения. Продолжительное его пребывание в кресле метафорически сравнивается с вечностью, настолько долгим кажется оно пациенту. Но по мере того, как процедура приближается к завершению и снижается опасность возникновения боли, встреча теряет для него свою значимость: “Without the threat of pain, their encounter became small, much as the childish perpetrators of giant agitated shadows, in an attic or a summer-camp shack, shrink when the candle is put out” [Updike, 2024]. Когда доктор предлагает ему сделать серию подобных чисток для закрепления результата, пациент отказывается, понимая, что эмоции, которые он только что испытал, больше не повторятся. В конце рассказа герой видит перед собой лишь обыкновенную женщину. Ее глаза больше не просверливают его нутро как лазеры или звезды. Теперь это обычные глаза земной женщины, глаза с золотыми крапинками и ржавчиной над розовыми щеками. Вся патетика

предыдущих моментов полностью рассеивается, и главное действующее лицо понимает, что он никогда не знал женщины, которая стоит перед ним, и никогда не узнает ее.

Для протагониста анализируемого рассказа Дж. Апдайка настоящая любовь невозможна, но тем она и привлекательна, ибо в каждой новой встрече есть надежда ее найти. Чем более немногословно знакомство, тем больше эмоций и домыслов появляется у ищущего. Возможно допустить, что, если бы стоматолог была более словоохотлива и приветлива, ни одно из красочных видений не посетило бы пациента. В конце рассказа автор еще раз подчеркивает всю прелесть такой гигиеничной любви.

Это произведение можно назвать своеобразным экспериментом Дж. Апдайка в процессе изменения легендарного сюжета и переноса героев не только в современную бытовую реальность, но и в сжатии всего повествования до переживания и осмыслиения героем самых ярких чувств. Данный рассказ совсем небольшой и не описывает никаких действий героев, весь нарратив укладывается в единственную встречу врача и пациента, но трансцендентность момента расширяет масштаб произведения до выводов, которые предположительно сделал автор после прочтения легенды о Тристане и Изольде: о том, в каких условиях может зародиться настоящая вечная любовь, и какие идеальные отношения должны быть между влюбленными.

В цикле рассказов «Две Изольды» тема адюльтера и непостижимости женского образа является центральной и повторяющейся в каждом рассказе, подтверждая ее не случайность. В данном параграфе мы рассмотрим два нарратива из десяти, вошедших в сборник, пользующиеся наибольшей популярностью. Все рассказы разные, и во время чтения у читателя может появиться надежда, что в каком-то варианте взаимоотношений между мужчиной и женщиной все закончится хорошо, но автор неумолимо сталкивает возможность искренней романтической любви и семейного долга, и герой каждый раз прекращает свой роман, желая сохранить брак.

Краткий пересказ всех сюжетов данного цикла соотносится с главной темой легенды о Тристане и Изольде – супружеская неверность главных героев: Изольды по отношению к своему мужу королю Марку, а затем и Тристана по отношению к своей новой жене Изольде Белорукой. Также в названии всего цикла содержится подсказка, что скорее всего в некоторых рассказах будет описываться любовный треугольник с двумя женщинами, косвенно та ситуация, в которой пребывал средневековый Тристан, будучи влюбленным в Изольду Белокурую, но из-за невозможности быть вместе с ней, женившись на Изольде Белорукой. В своих героях Дж. Апдейк вновь и вновь выводит эту ситуацию, когда жена соперничает с любовницей и всегда проигрывает, хотя бы на уровне чувств. В реальных бытовых обстоятельствах в этом цикле автор не решается расторгнуть брак ради заключения счастливого союза с любимой, но это не мешает его протагонистам-мужчинам мечтать о такой возможности.

В рассказе «Музеи и женщины» (Museums and Women, 1967) повествователь сравнивает два явления, вынесенные в название, и приходит к выводу, что их многое объединяет, например, такие феномены как сияние, древность, тайна и долг: “... radiance, antiquity, mystery, and duty” [Updike, 2024]. Каждая новая женщина нарратива появляется обязательно на фоне музея, подтверждая наличие указанного сходства очередными доводами. Все события, происходящие в рассказе, являются всего лишь воспоминаниями того, что случилось давно, но тем не менее, продолжают волновать протагониста как максимально важные вещи в его жизни.

Первый музей автор представляет в виде калейдоскопа совершенно разных и, казалось бы, несовместимых артефактов, представляющих собой какофонию современного многополярного мира. Библейские аллюзии переплетены с промышленными достижениями технологического прогресса, экзотика тропических островов соседствует с могуществом древних индейских цивилизаций. На втором этаже здания выставлены более мелкие предметы искусства, причем они беспорядочно расставлены для обозрения посетителей. Все

эти арт объекты представляют собой таинственный и безмолвный мир художника, попытавшегося сделать свои потаенные мысли визуальной реальностью.

В этот музей рассказчик Уильям Янг (William Young) приходит со своей матерью, и в какой-то степени он сравнивает ее женскую сущность с увиденными экспонатами. Именно она является для сына воплощением спрятанных женских секретов, такая же непознаваемая и сложная для разгадки. Будучи маленьким мальчиком в ее присутствии герой рассказа ощущает безотчетный страх чего-то неведомого, неподвластного его осознанию: “...insert myself into their mysterious silent world of strenuous contention” [Updike, 2024], но это чувство, он уверен, переживает и его мать, вновь и вновь приходя в музей в поисках самой себя.

Следующим мимолетным воспоминанием, которое охватывает повествователя, можно считать флешбэк его соседки и одноклассницы, яркой и крикливой веснушчатой девочки, слишком оживленной и разговорчивой, чтобы он смог ею заинтересоваться. С группой других шумных школьников она врывается как ураган в музей и нарушает его торжественный покой. Подростки смеются над беззащитностью обнаженных статуй, в то время как Уильям волнуется и старается их защитить, не вступая при этом в реальную схватку с нарушителями спокойствия: “In the museum, a ruthless law propelled her forward to gather with the other bold spirits, tittering, around the defenseless little naked statues, while I hung back, on the edge of the fountain, envious, angry, and brimming with things to say. I never said them” [Updike, 2024]. Мать героя целенаправленно приглашала громкую одноклассницу сына на все его дни рождения, видимо считая ее неплохой будущей партией для любимого ребенка, однако слишком вольный характер девочки не произвел впечатления на погруженного в себя Уильяма.

Следующая девушка, изучающая средневековое искусство, становится женой героя. Он вспоминает одну из их первых встреч, когда она стояла на замерзшей каменной лестнице музея и курила, ассоциируясь у Уильяма с жрицей храма, фанатично поклоняющейся своему божеству: “Awesome sheets of smoke and frozen vapor flew from her mouth and she seemed, posed against a fluted pilaster, a white-faced priestess immolating herself in the worship of tobacco” [Updike, 2024]. Она

напоминает ему Янгу, обнаженную статую, закоченевшую на холодном зимнем ветру, и у молодого человека появляется неконтролируемый порыв защитить ее от всех невзгод. Это проявление мужского стремления оберегать женщину кажется рассказчику проявлением романтической любви. Девушка ассоциируется у него с музеем, где они встречаются каждую неделю на занятиях. Их встречи сначала окутаны таинственностью и загадками, а потом превращаются в печальную пустоту, потому что финал у данной истории заведомо несчастливый. И этот процесс постоянно повторяется, ведь неизвестно, что прячется за внешней привлекательностью с добавлением флером романтических мечтаний. Юноша продолжает ухаживать за представительницей прекрасного пола, не имея определенных целей, поглощенный поиском чего-то интересного и нового для себя.

Молодые люди посещают вместе уроки изобразительного искусства в музее, но девушка старше его на целый год. Эта разница добавляет ей некоторую безапелляционность в высказываниях, что одновременно и задевает, и волнует героя, придавая их общению своеобразную изюминку. Он видит в ней хранительницу музея, загадки которого можно было бы разгадать, установив с нею романтические отношения. В этом случае, считает Уильям, эти таинственные сокровища станут принадлежать в равной степени и ему, а девушка является его проводником на этом пути познания.

Все воспоминания рассказчика о юношеском периоде его жизни связаны с этой девушкой и с музеями, где он с ней побывал, следуя программе учебного курса. Каждый раз, когда ему хотелось стать ближе к ней или казалось, что он наконец-то понял ее, она объявляла ему с холодной прямотой, как сильно он ошибался. Это были первые тревожные звоночки их не совсем полной совместимости, но молодые люди не обращали на это внимания. Музейное изящество окружало их повсюду. Оно присутствовало даже в зимних замерших деревьях, заснувших до следующей весны и напоминавших прекрасные произведения искусства. Но теплота в отношениях молодых людей так и не наступала: “There was in her something mute and remote which spoke only once, when,

after our lying side by side an entire evening, she told me calmly, “You know I don’t love you yet” [Updike, 2024]. Между ними всегда ощущалась прохлада, отстраненность, манящая, но являющаяся абсолютно чужой, как фарфоровые вазы в одном из залов музея. К сожалению, эту дистанцию герою так и не удалось преодолеть. Тем не менее герой решается жениться на девушке.

Сын также, как когда-то его мать, пытается найти нечто, чем можно заполнить внутреннюю пустоту, но он боится это сделать, находясь все время как будто на грани, не желая переступать ее. Подобное поведение четко разделяет музей с его бесчисленными сияющими залами и стоящими на пороге посетителями. Возможно не случайно здесь присутствует символическое упоминание сфинкса, загадки которого почти никому не удавалось разгадать. Музей и женщины остаются главными таинственными силами для протагониста, секреты которых он стремится познать, но несмотря на все его старания, это ему не удается.

Повествователь также рассказывает о воображаемой женщине, которую однажды ему довелось увидеть в военном музее. Он вспоминает статуэтку, случайно найденную на его задворках, с такой теплотой, которой может позавидовать даже его жена: “As I stood gazing into the eternal privacy of her sleep <...> I was disturbed by dread and a premonition of loss. Why? My wife was also fair, and finely formed, and mute” [Updike, 2024]. Идеальная женщина-мечта всегда загадка, которую хочется изучить. Но также справедливо, что одно только визуальное наслаждение не может удовлетворить супруга, ему нужна реальная женская теплота и взаимопонимание.

Рассказчику довелось побывать в музее еще с одной женщиной. Их встреча могла бы стать просто очередной скучной прогулкой, если бы они не зашли в музей. Воспоминания об этом сразу же приобретают оттенок какого-то волшебного действия, погружая читателя в параллельный мир оживающих текстур и полотен. Посетители внутри здания оказываются под воздействием волшебства: “It was a new one, recently completed after the plan of a recently dead American wizard” [Updike, 2024]. Они стоят, завороженные красотой и необычным видением архитектора, спроектировавшего музейное помещение.

Следующее воспоминание, объединяющее музей и женщину – это посещение старинного особняка в перерывах между любовными утехами. Таким образом читатель узнает о появлении любовницы в жизни героя, той самой женщины, в которую он, по его собственному признанию, сильно влюблен: “There once were people so self-confident, and on the day of my visit I was one of them, for the woman I was with and I were perfectly in love” [Updike, 2024]. Наконец, он чувствует себя в музее как дома: он и его половинка ощущают себя там хозяевами, и все экспонаты принадлежат только им. Благодаря любимой женщине, рассказчик может пережить все то, что тщетно пытался прочувствовать всю жизнь. Он бродит по музейным залам в поисках утраченного или еще не найденного. Последняя женщина оказывается для протагониста тем самым привратником, столько лет ожидающим прихода владельца, чтобы открыть ему все двери и заполнить своим присутствием ту пустоту, которая ему не давала покоя с самого детства. Музей открыт и находится в его власти, как и его женщина, полностью им изученная и излучающая удовлетворение жизнью.

В последнем эпизоде читатель узнает, что Уильям расстался со своей любимой женщиной. Мы находим ее работающей в музее, бесцветном и будничном, как и его померкнувшие экспонаты. Оказывается, что молодой человек не решился развестись с женой, несмотря на настоящую любовь, появившуюся в его жизни. Абсолютно все участники этого треугольника оказываются несчастными, но рассказчику кажется, что он принимает правильное, хотя, возможно, и трусливое решение оставить все, как есть. В этой прощальной прогулке по музею бывшие любовники больше не замечают ничего прекрасного, все акценты смешены в сторону заурядности происходящего момента. Они спорят, ужасно ли любить то, что не можешь иметь, и на этом прощаются, так как мужчина не решается ничего изменить в своей жизни. Хотя он отчетливо понимает, что его увлечение было тем самым волшебным сиянием, которое он искал и в музее, и в любимой женщине, как следует из цитаты: “And it appeared to me that now I was condemned, in my search for the radiance that had faded behind me, to enter more and more museums, and to be a little less exalted by each new entrance, and a little more

quickly disenchanted by the familiar contents beyond" [Updike, 2024]. Теперь же он обречен на вечные скитания в поисках утраченного, но шанс еще раз его обрести вряд ли ему представится.

Таким образом, перемежающиеся воспоминания о музеях дают читателю представление обо всех женщинах, с которыми у главного героя были близкие отношения. Каждый рассказ Дж. Апдайка – это изысканная визуальная аллегория о погоне за невозможным, об обретении того волшебного, что вечно ускользает. Именно так он видит настоящую любовь: вечный поиск трепетной и нежной красоты, перед которой необходимо склонить голову. Все рассказы американского автора из рассмотренного цикла одинаково грустны и полны той мрачной безнадежности, с которой он, по-видимому, принимал решение не разводиться со своей женой в жизни.

Эти переживания совершенно совпадают с терзаниями героев легенды о Тристане и Изольде, которые находились в любовных треугольниках, ни один из которых им не удалось разрушить. Тристан сначала мучился выбором между своей искренней любовью и долгом перед королем Марком, затем нелегкими взаимоотношениями с Изольдой Белорукой, с которой он скрепил союз ради призрачной надежды забыть об Изольде Белокурой. И также, как и в рассказах из цикла «Две Изольды», герой по своим внутренним убеждениям не стал разводиться с женой, чтобы обрести свое истинное счастье.

«Четыре стороны медали» является еще одним рассказом из вышеприведенного цикла. В данном произведении наблюдается самая тесная связь с легендой, автор намеренно даже не изменил имена средневековых героев. В нарративе интерпретируется традиционный сюжет – появление запретной любви и страсти после того, как герои попробовали волшебный напиток. Прозаик также сохраняет и общую тему обеих историй – невозможность для protagonистов быть вместе, несмотря на их всепоглощающее чувство. Однако в современной истории происходят серьезные композиционные изменения, трансформировавшие этот текст в маленькую трагедию в письмах. Интересно проследить, какие объяснения причин для вынужденного расставания нашел писатель для своих современных

Тристана и Изольды, в отличие от средневековых авторов, которые писали о долгे Тристана перед своим королем и о муках совести Изольды перед своим мужем.

В анализируемом произведении Дж. Апдейка царит неспокойная атмосфера. Действие происходит на Британских островах в Ирландии и Англии. Рассказ представляет собой четыре письма-исповеди, которые написали его главные герои: Тристан (Tristan), его жена – Изольда Белокурая (Isolde, the Fair), любовница Тристана и жена короля Марка – Изольда Белорукая (Isolde of the White Hands), и сам король Марк (Mark) – дядя Тристана. Первое письмо адресовано Изольде Белокурой. Его пишет ей Тристан, покидая страну на корабле в неизвестном направлении. Письмо его жены, Изольды Белорукой, адресовано ее брату. В нем она жалуется на оставившего ее и детей мужа. Следующее письмо от Изольды Белокурой своему любовнику Тристану остается неотправленным. Последнее письмо, в котором выражена просьба отсрочить наказание своей неверной жены, пишет ее муж, король Марк, своему адвокату.

Как и легендарные герои, все персонажи рассказа испытывают сильные страсти по отношению друг к другу. Они принимают участие в развитии трансформированного сюжета о Тристане и Изольде XX века. Вышеуказанные протагонисты испытывают глубокие чувства, сравнимые с теми, что волновали героев Средневековья, меняются только внешние декорации. Тристан все также одержим своей страстью, Изольда Белокурая по-прежнему его любит и страдает от того, что они не могут быть вместе, даже несмотря на новые возможности, которыми они теперь обладают. Изольда Белорукая мучается, понимая, что муж не любит ее. Также, как и в легенде, Марк решает разрешить любовникам быть вместе, втайне надеясь, что они не используют эту возможность в реальной жизни. Он ревнует и всячески старается разлучить влюбленных, проявляя при этом свойственное ему по легенде великодушие.

В рассказе XX века Тристан на страницах письма с трудом пытается объяснить, почему же он и его возлюбленная расстались, ведь Марк предложил им пожениться. Автор письма пытается логично проанализировать возможные варианты: “I make, my mind tediously sifting the rubble of the emotional landslide”

[Updike, 2024] и делает вывод, что никогда не задумывался о том, что Изольда тоже страдает, ибо она любит его, но понимает, что не может быть с ним рядом. Осознав это, мужчина решает сделать вид, что разлюбил дорогую ему женщину, и таким образом уменьшить ее страдания. По сути, молодой человек намеренно покидает девушку, объясняя свой поступок тем, что он всегда считал свою боль равной той, которую испытывает она, и только теперь понял, что самым болезненным для любимой является его любовь к ней: “It is a paradoxical ethical situation to be repeatedly wounded by someone because he or she is beloved” [Там же]. Тристан просит прощения у своей избранницы за то, что не смог ее разлюбить, но подчеркивает, что делать ее вечно несчастной он тоже не хочет. Его желание – постараться уберечь молодую женщину от возможной беды. Вот почему он решает покинуть ее, несмотря на всю свою большую любовь к ней: “By saying No to our love we become, you and I, gods. <...> Let us live, forever apart, as a shame to the world where everything is lost save what we ourselves deny” [Там же]. Иногда только отречение способно увековечить имена влюбленных и подарить им совместную жизнь в вечном и недосягаемом пространстве, например, литературного произведения.

Изольда Белорукая пытается вникнуть в коллизии своей неудачной личной жизни в то время, как она пишет письмо своему брату. В нем читатель может найти ее интерпретацию произошедших событий. Тристан уплывает на теплоходе и бросает всех близких ему людей – жену, детей, любовницу. Его союз с Изольдой Белорукой был ничем иным, как подсознательным замещением той возможной счастливой жизни, о которой он мечтал с Изольдой Белокурой: “The night before he sailed, he explained to me, with great tenderness, etc., that he married me as a kind of pun. That the thing that drew him to me was my having her name” [Updike, 2024]. Мужчине довольно сложно признать, что семь лет брака, наличие трех детей являются его роковой ошибкой. Он лишь пытался найти женщину, похожую на свою возлюбленную. Изольда Белорукая уверена, что побег мужа – это самый малодушный и мальчишеский поступок с его стороны. Но при этом женщина находит в себе силы продолжать жить, растить детей и вести хозяйство, умело

объяснив окружающим отсутствие супруга его деловой командировкой. Она одновременно искренне жалеет свою соперницу, ненавидит и ревнует ее, хотя не понимает, чем Изольда Белокурая лучше, чем она сама: “The harder I tried, the more I became a kind of distasteful parody. But of what? She is really too shallow and silly even for me to hate” [Там же]. В этом коротком рассказе второстепенная героиня, Изольда Белорукая, получает право голоса и возможность излить свои страдания, так как обычно в легендах мотивы поведения второстепенных действующих лиц не трактуются и не комментируются.

В анализируемом рассказе Изольда Белокурая сходит с ума от невозможности быть рядом с Тристаном. Помимо слов, об этом ясно сигнализирует стиль ее письма – строчки разбросаны по бумаге в произвольном порядке, не все новые фразы начинаются с заглавной буквы, текст пестрит многочисленными пунктуационными знаками, она перескакивает с одной темы на другую, хотя они неочевидно связаны друг с другом. Из ее письма следует, что герои имели вполне реальный шанс на совместную жизнь. Марк, казалось бы, уступил их любви и разрешил им воссоединиться, но по какой-то странной причине любовники не смогли это сделать. Изольда, обращаясь к Тристану, пишет, что любовь к нему наполняла ее силой, жаждой жить, а постоянные разлуки истерзали ее исхудавшее тело: “I wanted to grow fat in your arms and sleep—you ravished me with absences—enlarged our love at our expense—tore me every time we parted—I have lost 12 pounds and live on pills—I dismay myself” [Updike, 2024]. Ее мысли путаются, героиня противоречит сама себе. Психическое состояние женщины нестабильно, она принимает успокоительные препараты и понимает, что ей следует забыть своего любимого, но это выше ее сил. В ее письме указывается, что любовь – очень болезненное чувство: “Love is too painful” [Там же], но не любить она не может. Именно поэтому, как и ее возлюбленный, она обречена на вечные муки одиночества.

Король Марк излагает свою версию существования в любовном четырехугольнике своему юристу, выбирая изысканные фразы официально-делового стиля, что является скрытым указанием на его высокий статус. Он всячески оправдывает Тристана и Изольду – ведь молодой человек защищает

военные интересы Марка, а жена является частью политического капитала королевства, украшением английского двора и залогом дружественных связей с Ирландией. Марк чувствует себя бесспорным хозяином положения и готов бороться за свою жену до последнего, даже синтезировать противоядие от того «волшебного зелья» влюбленных, которое по легенде они случайно выпивают и чувствуют патологическую страсть друг к другу: “On the remote chance that the “magic potion” is more than a fable, I have instructed my alchemists to develop an antidote. I am fully in control of matters at last” [Updike, 2024]. Таким образом, он подтверждает свое понимание сложной ситуации и выказывает великодушие, свойственное также его легендарному прототипу. Несмотря на то, что рассказ Дж. Апдейка изобилует атрибутами XX века (теплоход, чаевые, посудомоечная машина, упоминание о З. Фрейде и подсознании, транквилизаторы и т.д.) главные герои легендарной истории о Тристане и Изольде ничуть не меняют свои характеры в новой версии и реализуют традиционный сюжет в новой обстановке.

Драма Тристана воссоздается бесчисленное количество раз в мировой литературе и отражается в культуре разных народов. Очевидно, что и в будущем это повторение произойдет неоднократно. Ведь речь идет о цикличности происходящих событий. Иногда современному человеку на фоне всех технических инноваций кажется, что он все время движется только вперед, что он может отбросить накопленный опыт поколений и разорвать связь с прошлым, но каждый раз этого не происходит. Люди нашего времени живут в мире, который имеет свои законы, и один из них заключается в наличии повторения в определенном порядке некоторых процессов.

Возникает ощущение, что старые драмы случаются в новой реальности, ушедшие герои рождаются заново, умирают и возрождаются вновь. Все это напоминает бесконечную погоню ночи за солнцем, зимы за весной, смерти за жизнью. И читатели опять оказываются у истоков вечного сюжета, который продолжает влиять на них в течение уже многих веков. Следовательно, можно утверждать, что легенда о Тристане и Изольде относится к самым древним пластам человеческой цивилизации и, безусловно, обладает мифологическими корнями.

Именно поэтому она продолжает волновать и вдохновлять авторов на создание новых художественных произведений, и, видимо, никогда не потеряет свою популярность.

Мифологичность истории о Тристане и Изольде обусловлена природными прообразами и, возможно, именно в этом заключается абсолютная невозможность для ее героев быть вместе. Персонажи Дж. Апдейка разные, но их объединяет каноничность образов – они продолжают следовать своей судьбе, реализуя изначальное предназначение в измерении XX века. Герои тонут в пучине своих страстей, таким образом утверждая бессмертие всепоглощающей любви.

Следовательно, можно сделать вывод, что история любви Тристана и Изольды, действительно, является общим сюжетом для многих произведений Дж. Апдейка. Он не устает постоянно обращаться к этой теме, находя в ней весьма значимые для себя переживания. В своих произведениях писатель как будто ищет ответ на вопрос, возможна ли в современном мире невероятно страстная любовь со счастливым концом. Анализируя его малую прозу, можно утверждать, что ответ автора – отрицательный. Герои его рассказов не выдерживают испытания временем и бытом. Романтику в его сочинениях можно усмотреть в вечном поиске и следовании рыцаря за Прекрасной дамой, что характерно для основных образов легенды о Тристане и Изольде. При этом дама не всегда реалистична, иногда она эфемерна и является как бы намеком на саму себя, иногда же герою просто кажется, что он ее нашел. Персонажи американского прозаика могут не решаться сделать главный выбор в своей жизни, подчиняясь семейному долгу. Но тем самым они оставляют для себя отдушину продолжения поисков неведомого и недостижимого, они продолжают жить ради мечты.

2.2. Жанровые трансформации сюжета о Тристане и Изольде в романах Дж. Апдайка «Бразилия» и Н. Геймана «Звездная пыль»

В исследуемых романах Дж. Апдайка «Бразилия» и Н. Геймана «Звездная пыль» можно проследить общую трансформацию легендарного сюжета и его превращение в жанровую схему волшебной сказки.

Известный советский фольклорист В.Я. Пропп считает, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» [Пропп, 2001: 24] и предлагает в своих работах структурное изображение основной композиции для любой из них. Ученый рассматривает подобные нарративы в качестве кольцевого путешествия с целью инициации [Пропп, 2000: 308]. В конкретном архаическом контексте инициация понимается как воображаемая встреча со смертью и победа над ней в случае успешного возвращения домой.

У сказки есть присущая только ей поэтика, основными элементами которой являются зачины, повторы, концовки, присказки. В каждой сказочной истории есть границы, которые отделяют волшебный мир от реального. Основные ее элементы – это путешествие в таинственном лесу, инициация, волшебные предметы и помощники, чужак, дорога, стена, разделяющая реальность и вымысел, шаман, царь или любой представитель власти, ведьмы, сказочные персонажи, волшебство, герой, пообещавший достать невозможное, возвращение в новом статусе. В.Я. Пропп выделяет основную композицию мотивов, присущих любой волшебной сказке. Это «желание иметь что-либо, отправка героя из дома, встреча с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого находится предмет поисков. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма его – змееборство), возвращение и погоню» [Пропп, 2000: 5]. Все эти этапы можно выявить в обоих анализируемых романах, что говорит о явно произошедшей жанровой трансформации средневековой легенды.

Дж. Апдайк в романе «Бразилия» использует повествовательную структуру сказки, не отказываясь от ее чудесного, эскапистского измерения, единственного,

в котором герои могут найти целостность и счастье. Действие данного сочинения разворачивается в современной Бразилии, и автор включает в повествование некоторые атрибуты сказки. Однако эти элементы используются не для того, чтобы подчеркнуть нереальность происходящего, а для того, чтобы проанализировать, каким образом люди видят наш мир, и решают, каков он в действительности и каким мог бы быть. Писатель по-новому рассматривает одну из самых известных историй о любви – легенду о Тристане и Изольде, показывает, в каких обстоятельствах герои этой истории могут все-таки быть вместе и счастливы.

Анализируемый роман, как и любая сказка, начинается с того, что главная героиня Изабел (Isabel) имеет запрет на общение с другими людьми, особенно с представителями противоположного пола более низкого социального статуса. До переезда в Рио-де-Жанейро к своему дяде Донашиану (Donaciano) девушка воспитывалась в закрытой монастырской школе, и у нее совсем не было опыта общения с мальчиками. Возможно поэтому, она с такой неискушенной готовностью быстро отвечает на ухаживания Триштана (Tristão), чернокожего бедного юноши на пляже Копакабана (Copacabana).

После близкого знакомства молодых людей и частых визитов Триштана в дом Изабел, ее дядя старается прекратить данную связь, запрещая визиты молодого человека. На что влюбленные реагируют, бессознательно реализуя следующий сказочный этап – побег из дома. Несмотря на контрастное социальное положение и разный цвет кожи герои считают, что эти предрассудки не могут быть причиной их расставания, ведь в Бразилии возможно все: “What bounds are there, in Brazil? <...> I thought this was a country where each man made himself, regardless of color” [Updike, 2006: 23]. Эта страна – последнее оставшееся место на земле, где возможно осуществить то, на что наложен запрет в других капиталистических странах, например, брак людей, принадлежащих к разным расам и разным слоям общества. В социальном плане протагонисты слишком отличны друг от друга, вот почему многие люди, включая их собственных родителей и родственников, полагают, что им нельзя быть вместе. Тогда влюбленные сбегают от неприемлемых для них условий и отправляются в длинное путешествие, доказывая, что их любовь

— вечная, и ничто не может им помешать в стремлении быть друг с другом: “Life is a gift, for which we must give something back. I believe in spirits,” he told her, “and in destiny. You were my destiny, and I yours. If we die without a struggle now, we will never reach our fates. <...> I know this, Isabel: you and I were brought together <...> to prove love – to make for the world an example of love” [Updike, 2006: 159]. Они верят в свою счастливую судьбу.

В дальнейшем Триштан и Изабел долгие годы скитаются по всей Бразилии. Они имеют возможность побывать в городе Сан-Паулу (São Paulo), столице Бразилии (Brasília), на приисках, в джунглях на границе с Боливией и Перу. Чем дальше их уводит судьба от дома Изабел, где живет ее стареющий отец-дипломат, категорически несогласный с выбором своей дочери, тем более захватывающие приключения происходят с молодыми людьми.

Эта сюжетная линия представляется наиболее значимой и продолжительной, поскольку она связана с духовными и физическими трансформациями героев. Триштан и Изабел проживают долгие девять лет скитаний вдали от дома, они сталкиваются с различными испытаниями во враждебном пространстве и возвращаются домой в новом статусе. Данная сюжетная схема коррелирует с традиционным процессом инициации и перемещением в иное царство. В.Я. Пропп рассматривает такое действие как некий обряд, когда герой имеет возможность посмотреть смерти в глаза и вернуться в мир живым [Пропп, 2000: 32].

Самое большое волшебство происходит в тропических лесах Мату-Гросу (Mato Grosso). Их можно сопоставить с таинственным лесом – символом иного царства в сказочном репертуаре. Именно здесь оказываются Триштан и Изабел в попытке избавиться от преследователей, посланных отцом девушки. В этих непроходимых джунглях они были бы обречены, так как никогда не имели столь близкого взаимодействия с природными силами. Благодаря счастливым обстоятельствам их служанка индианка Купехаки (Kipéhaki) напросилась в это путешествие и стала их проводницей по сельве к границам Бразилии с Боливией и Перу. Возможно, она является сказочным прототипом Яги-дарительницы, а потом пропадает из поля зрения читателей по мере выполнения своей миссии. В течение

нескольких дней женщина самоотверженно учит молодых людей правилам выживания, учит находить еду в дождевых лесах, пока ее не убивают напавшие на них индейцы племени Гуайкуру (Guaicuru). Аборигены также похищают маленьких детей Изабел. Оставшись вдвоем, влюбленные с трудом находят пропитание и мужественно держат путь на запад, пока не попадают в плен к членам отряда бандейры (bandeira). В результате Триштан превращается в раба, а Изабел становится наложницей предводителя отряда.

По законам сказки, попадая в иное царство, герой должен иметь с собой волшебный предмет, который служит оберегом или неким спасителем в самый критический момент. После нескольких лет рабства девушка находит способ вызволить любимого из заключения. Она проводит магический обряд с шаманом и отдает ему кольцо (DAR) – символ верной любви – непременную дань для потустороннего мира по ритуальной традиции. Герои меняются телами, и через несколько дней Изабел становится чернокожей, а ее возлюбленный постепенно превращается в белого человека. Шаман предупреждает, что после магического обряда все будет, как прежде, но по-иному, потому что волшебство вмешивается в естественный порядок вещей, а потому все меняется: “When we disturb Nature with magic, nothing stays the same. Things shift” [Updike, 2006: 186]. Согласно теории В.Я. Проппа, посвященный должен как бы умереть и переродиться в обновленном теле, приобрести новый статус, что и происходит с протагонистами. Таким образом, они преодолевают классовое неравенство и получают возможность начать новую жизнь в другом статусе.

Интересный момент происходит во время возвращения скитальцев домой. После восьми лет отсутствия единственной дочери отец соглашается принять ее новый голос, непривычную темнокожую внешность, белого мужа, он даже благословляет свою дочь. В этом эпизоде можно увидеть сказочный этап обретения героиней нового более высокого статуса после перенесенных испытаний, признание права Изабел начать ту жизнь, которую она всегда хотела иметь. Триштан также образно получает возможность наследовать престол, и в повествовании происходит смена старого царя на молодого правителя. По

возвращении молодой человек становится управляющим на текстильной фабрике, где полностью реализует свои управленческие способности, а отец Изабел представлен дряхлым стареющим мужчиной, которого больше не приглашают занимать высокие должностные позиции на работе.

Но несмотря на то, что сказочная структура воплощена во многих основных сюжетных поворотах романа, все не так просто. Роман Дж. Апдайка постмодернистский, поэтому протагонист хоть и получает исполнение всех своих желаний после возвращения из иного царства не может в полной мере рассчитывать на счастливый финал истории. Триштан стремится к реализации своих желаний, но не все получается так, как он задумывал это изначально.

Вернувшись из потустороннего пространства, герои сталкиваются с проблемами обычной реальности и понимают, что в их жизни что-то происходит не так, как хотелось бы. Триштан чувствует, что занимается не своим делом, внутри него образуется своеобразная пустота. Вся его жизнь после магического обряда становится однотипной. Автор показывает всю ее в одной главе несмотря на то, что хронологические рамки охватывают период, длищийся более десяти лет: “*The banality, the brightly masked tedium, bourgeois life – taletellers remain balked by it. Though this chapter covers the greatest stretch of time, let it be no longer than it is!*” [Updike, 2006: 240]. Таким образом автор объясняет лаконичность данного нарратива: профанный мир оказывается более скучным и неинтересным в сравнении с лиминальной мистической областью, которая связана с трансформацией главных героев.

В последний вечер своей жизни Триштан приезжает с Изабел в ту самую квартиру дяди Донашиану, где когда-то началась их история. Он чувствует, что любовь – цель и смысл его жизни – ускользает от него, и идет прогуляться по ночным улочкам Рио в поисках самого себя. Вскоре он попадает на пляж, где двадцать два года назад впервые встретил свою любимую, и именно там герой находит свою смерть.

Как ни странно, именно в бесконечных скитаниях, когда приходилось жить «на пределе» и терпеть лишения, в тот период, когда социальные статусы

протагонистов были низведены до самых низших слоев общества (пленник и затворница, старатель и проститутка, наложница и раб), им удавалось сохранить и преумножить свою любовь. Данное чувство в произведении становится метафорой процесса преодоления. В природе, в бегстве, в тропическом лесу – в аналогах потустороннего мира, они находят гармонию. Вернувшись в цивилизованный мир, где средства к существованию добываются не столь драматическими способами, мужской персонаж теряет смысловые ориентиры и погибает. В реальном мире герои как будто не могут безмятежно жить вместе. Даже переродившись в Бразилии XX века, где многое возможно, влюбленные не в состоянии найти свое счастье.

В самом начале истории дядя Донашиану, разговаривая с Изабел, когда она неожиданно для него стала самостоятельной женщиной и привела мужчину с пляжа к себе домой, произносит следующие слова: “Some steps must be taken defiantly, against the grain. There is no growth without a bursting, without pain; primitive peoples in their wisdom place pain at the center of initiation. All right, my dear, you have been initiated [Updike, 2006: 24]. Именно таким образом проходит первый этап взросления героини. Эта часть инициации становится своеобразным композиционным обрамлением романа: в его финальной сцене на пляже дядя находит племянницу, обнимающую бездыханное тело мужа. Она хочет умереть как та женщина из легенды, которая после смерти любимого легла рядом с ним и умерла, чтобы показать всем силу своей любви: “One of them told of a woman, long ago, who, her lover dead, lay down beside him and willed herself to die, and did. She did die, to show her love [Updike, 2006: 259]. Донашиану призывает Изабел одуматься, и она, действительно, возвращается к жизни. Тем самым автор показывает, что героиня второй раз прошла обряд инициации, подчинившись новым условиям жизни и идеально вписавшись в них.

На основании изложенного, можно сделать следующие выводы. В романе Дж. Апдайка «Бразилия» представлена своеобразная трансформация легендарного сказания о Тристане и Изольде в сказочной интерпретации. Герои нарушают запреты, покидают дом и отправляются в долгое путешествие, проходят разные

этапы борьбы с внешними силами, получают помощь помощников и оберегов, попадают в таинственный лес, где с ними происходят волшебные изменения, повлиявшие на их новую жизнь в профанном пространстве. Однако автор также старается развивать свой сюжет, делая его достаточно реалистичным, поэтому не все попытки, которые предпринимают герои в своем стремлении быть вместе, оказываются успешными. Триштан не справляется со своей новой ролью по возвращении и погибает, не найдя себе место в материальном мире.

В романе «Звездная пыль» Н. Геймана также присутствуют многие важные этапы волшебной сказки: запреты, внутренний зов, приглашающий героя к приключениям, переход волшебный границы, разделяющий профанное и лиминальное пространства, путешествие в таинственном лесу, где случается много чудес, получение предметов-оберегов и помощь волшебных помощников, сражение с темными противостоящими силами, внутренняя трансформация героя и получение им нового высокого статуса, затем возвращение домой или продолжение жизни в ином царстве, если дома больше никто не ждет возвращения героя.

Повествование начинается в обычной английской деревне викторианского периода Застенье (Wall), а затем переносится в Волшебную Страну, которая отделена от обычного мира полуразрушенной стеной. Туда очень легко попасть, сделав всего один шаг, но никто не решается на это. Вера в то, что здесь можно погибнуть, слишком сильна. Но сказка как бы витает в воздухе и начинается сразу, как только главные герои переходят указанную границу. Н. Гейман называет свое произведение, написанное в жанре фэнтези, сказкой для взрослых.

Отец главного героя, Дунстан Терн (Dunstan Thorn), вдруг начинает чувствовать непонятную тоску, некий зов сердца: “There was once a young man who wished to gain his Heart’s Desire” [Gaiman, 2005: 1]. Он живет в обычной деревушке. Данная местность находится всего лишь в夜里 езды от Лондона, а на самой границе Застенья с лесом расположена старая каменная стена с небольшой брешью. Сквозь нее видно, что за ее пределами продолжается обычный мир, и ничего сверхъестественного не происходит. Хотя иногда жители замечают небольшие

мерцающие существа, но, возможно, это просто плод их воображения. Так или иначе, но эта брешь круглосуточно охраняется со стороны деревни вот уже сотни, а то и тысячи лет. Все, что происходит по ту сторону, считается запретным для деревенских жителей. Более того, существует множество устрашающих легенд об этом месте. Иногда в поселении появляются так называемые знающие люди. Им доподлинно известно, зачем они хотят перейти границу, у них особый взгляд, который невозможно ни с чем спутать: “*There is a look in the eyes, and once seen it cannot be mistaken*” [Gaiman, 2005: 3], и они не имеют никаких преград при переходе.

События в нарративе начинают разворачиваться в самый значимый для персонажей период. Раз в девять лет брешь перестает охраняться. Это происходит в связи с началом работы ярмарки, во время которой люди и жители, пришедшие из-за стены, встречаются и обмениваются товарами. Дунстан идет погулять на ярмарку и знакомится там с заколдованной женщиной-птицей, с которой проводит ночь. Через девять месяцев юноше подкидывают ребенка. Молодой человек возвращается в свой мир, удовлетворенный тем, что получил: “*The day-to-day business of raising sheep, and herding sheep, and shearing them, and nursing them, slowly took the faraway look from Dunstan’s eyes*” [Gaiman, 2005: 24]. У него теперь есть сын, Тристран (Tristran), который также начинает терзаться непонятной тоской и хочет испытать приключения в Волшебной Стране (Faerie).

Однажды Тристран случайно обещает девушке Виктории Форестер (Victoria Forester), в которую влюблена, достать упавшую звезду в обмен на ее поцелуй. Его отец, узнав, что его сын отправляется в путешествие туда, куда не могут попасть простые смертные, кроме как во время ярмарки, понимает, что он неосознанно стремится туда, где он должен находиться по праву своего рождения: “*And now it’s time for him to go back*” [Gaiman, 2005: 41]. Дунстан передает юноше амулет в виде стеклянного подснежника, который сам получил в дар от волшебной женщины на ярмарке 18 лет назад, и провожает Тристрана к каменной стене. Так реализуется сказочный мотив, когда протагонист отправляется в путешествие «туда, не знаю, куда, чтобы принести то, не знаю, что».

Этот сказочный зачин – «за тридевять земель» – предполагает переход героя в иное пространство, где все имеет другую структуру. В романе Н. Геймана в подобном мире даже звезды светят по-другому, как будто ярче или их просто больше на небе. В любом случае протагонист воспринимает их как нечто странное и удивительное: “There was certainly something odd about the stars: perhaps there was more colour in them, for they glittered like tiny gems; perhaps there was something about the number of tiny stars, the constellations; something strange and wonderful about the stars” [Gaiman, 2005: 20]. Время по ту сторону стены течет также по волшебным законам, когда становится незаметным, сколько длится путешествие – шесть секунд или шесть месяцев. Волшебная Страна встречает соседей приветливо, но самые привычные предметы кажутся совершенно чужими.

У сказочных персонажей всегда появляются волшебные помощники, а также герои обычно встречаются с дарителями чудесных предметов. В анализируемом романе Дунстан во время первой ярмарки дает приют у себя в доме выходцу из Волшебной Страны, но в качестве платы просит сотворить чудо – исполнить его тайное желание. Оно для самого юноши пока еще очень непонятно и не имеет четко выраженного образа: “Oh, very well,” said the tall gentleman, a trifle testily, “a miracle, a wonder. Tomorrow, you shall attain your Heart’s Desire” [Gaiman, 2005: 10]. Но как-то таинственный постоялец угадывает, что нужно молодому человеку и обещает, что скоро он встретит мечту своего сердца.

В дальнейшем его сын Тристран в лесу встречает другого жителя Волшебной Страны. Перейдя границу, молодой человек с изумлением узнает, что у него есть необычные способности. Например, он всегда чувствует, куда следует идти и как ориентироваться даже в незнакомом пространстве. Таким образом он показывает своему спутнику дорогу из заколдованного дремучего леса, в благодарность за что получает серебряную цепочку и огарок свечи, которые помогут ему найти упавшую звезду – девушку по имени Ивайн (Yvaine): “You’ll be needin’ it to bring your star back with you” [Gaiman, 2005: 79]. Иными словами, Тристран получает намек, что эти предметы соединят его с желанной девушкой. Так и случается: оказавшись в безопасности после приключения в лесу, юноша зажигает огарок свечи, который

переносит его за тысячу миль к звезде за одно мгновение. Обнаружив ее и убедившись, что это действительно она, герой надевает на ее запястье серебряную цепочку, которая надежно приковывает молодых людей друг к другу.

Запрет главной героини звезды Ивейн на общение с другими людьми реализуется в анализируемом повествовании в полной мере, ведь по сюжету она оказывается дочерью луны, и все время до встречи с Тристроном находится на небе со своими сестрами, наблюдая за жизнью людей только сверху. Тем более, что, подчеркивая такой в буквальном смысле высокий статус Ивейн, где она парит в небе над землей, не касаясь ее, она по мнению В.Я. Проппа, приравнивается к членам царской семьи, что соответствует сказочной структуре. Для того, чтобы отправиться в совместное путешествие, звезда также покидает отчий дом. Ивейн навсегда исчезает с неба и оказывается на земле в образе девушки в голубом наряде с волосами настолько светлыми, что они кажутся белыми. Также ее инородность выдает небольшое мерцание, особенно заметное в темное время суток.

В сказочных нарративах часто встречается наличие вражеской волшебной силы. В них можно обнаружить противостояние с противником, зачастую в форме поединка с ним. В анализируемом романе вражескую силу представляют сестры Лилим (Lilim), три королевы-ведьмы, которые давно состарились и потеряли почти всю свою силу. Своего возрождения они ждали двести лет. Для этого должна была упасть с небосклона хотя бы одна звезда. Только в этом случае молодость и жизненная энергия могли бы вернуться к ним: “The first in two hundred years. And I’ll bring it back to us” [Gaiman, 2005: 54]. Когда это событие, наконец, произошло, жребий пал на старшую сестру-ведьму. Она должна была отправиться в путь и заполучить сердце упавшей звезды.

Обычным персонажем сказок является король, который оставляет престол наследнику, прошедшему процесс инициации и тем самым доказавшим свою избранность. В изучаемом романе восемьдесят первый лорд Штурмхольда (Stormhold) – сказочного королевства в Волшебной Стране – никак не мог передать свой престол наследнику. Несмотря на то, что у него было семь сыновей, все они оказались недостойными занять престол, ибо не смогли доказать свою

привилегированность, как это сделал их отец в свое время. Действующий правитель убил всех своих братьев до того момента, как взойти на престол, и поэтому ни у кого не было сомнений в его избранности. Сыновья же лорда не успели устраниТЬ своих соперников, чтобы оставшийся непререкаемый лидер был удостоен чести наследовать престол. Тогда умирающий властитель выбросил свой символ власти топаз в окно, сбив мерцающую на небе звезду: “To the one that retrieves the stone, which is the Power of Stormhold, I leave my blessing, and the Mastership of Stormhold and all its dominions”, said the eighty-first lord <...> The brothers, living and dead, stared at the stone. It fell upwards into the sky until it was lost to sight” [Gaiman, 2005: 49]. Его последними словами было пророчество, что тот, кто первым сможет отыскать драгоценный камень, получит его благословение на царствование.

Сказочные герои обычно ищут невесту не на родной земле, а в незнакомых странах, в чем можно усмотреть определенную корреляцию с архаическими воззрениями на брак. В исследуемом романе после многих приключений, пережитых за волшебной стеной, Тристран не хочет жениться на местной девушке, из-за которой когда-то он начал свое путешествие. Он берет в жены упавшую с неба звезду в человеческом облике: “His wife, the Lady Yvaine, was a fair woman from distant parts (although no one was ever entirely certain quite which ones)” [Gaiman, 2005: 193]. Она, действительно, была из настолько далеких краев, что даже жители Волшебной Страны затруднялись сказать, откуда именно.

В сказках обычно происходит реализация мотива возвращения. Иными словами, сказочные персонажи возвращаются туда, откуда они начинают свое путешествие. В романе «Звездная пыль» протагонист также должен опять оказаться в деревне Застенье, чтобы объявить Виктории об исполнении обещания. Но, фактически, все это уже не важно, так как она помолвлена с молодым человеком по имени Мандей (Monday), и больше не ждет возвращения Тристрана, а герой не может остаться в Застенье, потому что его новая любимая девушка – звезда, если переступит границу с обычным миром, превратится в кусок камня: “I should warn you,” said the woman, “that if you leave these lands over there <...> then

you will be, as I understand it, transformed into what you would be in that world: a cold, dead thing, sky-fallen” [Gaiman, 2005: 170]. Таким образом, Тристран решает навсегда остаться в Волшебной Стране и не возвращаться в обычный мир, где его никто больше не ждет.

Как известно, память жанра – это самая важная составляющая волшебной сказки. Этот термин ввел в науку известный русский философ М.М. Бахтин для обозначения выхода за пределы индивидуального опыта, что необходимо для диалога культур разных эпох, и что можно обнаружить в конкретном жанре: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое» [Бахтин, 1979: 122]. Сказки насквозь пропитаны древними фольклорными смыслами. Зачастую нам сложно их понять, но они нам известны. Они записаны в нашей коллективной народной памяти и каждый раз, встречая те или иные сказочные элементы, мы как бы заново узнаём их. Именно эти признаки считаются памятью этого жанра.

В исследуемом романе память жанра реализуется в полной мере, равно как и остальные составные части волшебной сказки. Все вышеупомянутые сказочные элементы присутствуют в анализируемом нарративе. Они легко узнаваемы, логично вплетены в повествование, а сюжет построен таким образом, что каждое действие оказывается далеко не случайным. Его можно рассматривать в виде маленького паззла в общей картине, которая проявляется только в самом finale произведения. Все, что случилось с Тристраном, было предначертано ему еще до рождения, так как его отец получил от торговца из Волшебной Страны дар следовать мечте своего сердца. Главный герой неумолимо шел навстречу своей судьбе, ибо по древним представлениям, судьба – это «некая сила, управляющая бытием людей» [Чупрына, 2018: 121]. Она сильнее всего на свете, от нее нельзя уйти. Подобный вывод настолько однозначно воспринимается всеми обладателями первобытного мышления, которые, так или иначе, присутствуют в сказках, что герои никогда не сопротивляются тому, что предопределено. Но такое следование заветам сердца непременно приближает индивида к реализации собственного потенциала и приобретению того, что можно получить в реальном прекрасном мире.

В романе «Звездная пыль» также показан знаменитый мифологический «путь героя», детально разработанный Дж. Кэмпбеллом на основе психоанализа в книге «Тысячеликий герой» (The hero with a thousand faces) впервые вышедшей из печати в 1949 г. Многие современные критики называют эту концепцию готовым сюжетом для любого произведения приключенческого жанра, включая визуальные.

Путь основного персонажа начинается с того, что герой (в данном случае под этим термином понимается любой человек, готовый к саморазвитию и самопознанию) отправляется в путь. По сути, речь идет о процессе становления личности, когда индивид осознает, что в его жизни что-то идет не так, как представлялось ему в мечтах. Ему кажется, что он слишком скучно и уныло живет. После этого он слышит зов, некий внутренний голос, который выступает в роли метафорического посыльного из того мифологического царства, что личность носит в себе. В современном мире почти невозможно реально услышать этот призыв, но многим удается почувствовать его во сне и отправиться навстречу приключениям. Все эти вечные поиски потерянного рая, лучшего места, волшебного царства – на самом деле являются поисками самих себя. Эта необходимость познать что-то новое и неизведанное настолько сильна, что ее можно сравнить разве что со стремлением родиться.

Герою нечего противопоставить этой силе, и поэтому он всегда отправляется навстречу приключениям. На пути ему обязательно встречается помощник, который направляет его действия и дает подсказки или волшебные предметы для самозащиты. Далее герой переступает границу, которую ни один смертный не переходил безнаказанно, и попадает в иной мир, где он утрачивает всякий контроль над реальностью. Теперь его проводником становятся собственная интуиция и доверие к своим чувствам. После перехода границы путешественника ожидают испытания, из которых ему необходимо выйти победителем. В конце своего пути он спускается в пещеру, где встречается с самым страшным драконом – своим страхом. Если он сумеет справиться с ним, ему уготована награда. Как правило, речь идет о любимой женщине, той, которую он вечно ищет.

Затем наступает аллегорическая смерть и воскрешение в образе нового человека, прошедшего инициацию и познавшего бессмертие [Кэмпбелл, 2018]. На этом судьбоносном этапе обычно происходит символическое совпадение всех частиц паззла, объединяющихся в полноценную картину. Герой возвращается домой человеком, познавшим сакральную истину своего мира. Он теперь живет по законам потусторонней реальности. Возможен и иной ход событий: он может остаться в нереальной действительности, если все задачи выполнены, а на родине не осталось никого, кто бы его ждал.

Все эти этапы мифологического пути присутствуют в анализируемом романе Н. Геймана «Звездная пыль», не претерпевая почти никаких изменений. Герой отправляется в путешествие, поддавшись внутреннему зову, легко переходит границу, разделяющую обычный и потусторонний миры, так как он является наполовину волшебным существом. Оказавшись в заколдованным лесу, протагонист с легкостью проходит первое испытание, получает обереги, призванные помочь ему в случае крайней необходимости. Герой находит искомый предмет – звезду, которая оказывается девушкой Ивейн. Тристран сражается с древней ведьмой, охотящейся за сердцем звезды ради вечной молодости, побеждает все ее козни и пытается вернуться домой.

Но по мере приближения к родной деревне, он осознает, что не так уж сильно хочет вернуться туда: “And it came to Tristan then, in a wave of something that resembled homesickness, but a homesickness comprised in equal parts of longing and despair, that these might as well be his own people, for he felt he had more in common with them than with the pallid folk of Wall” [Gaiman, 2005: 169]. Все его родные и близкие менее дороги для него, чем новые попутчики, с которыми он познакомился во время путешествия. Молодой человек обретает настоящую любовь, потерянную мать Леди Уну (Lady Una), которая оказалась наследницей королевства Штормхольд. Он получает трон и полную реализацию своих способностей. Старому миру нечего противопоставить таким неожиданным дарам, и поэтому герой остается в волшебной стране.

Подводя итоги всему вышесказанному, можно сделать вывод, что жанровая трансформация легенды о Тристане и Изольде наблюдается в романах «Бразилия» и «Звездная пыль». Авторы обоих произведений добавили больше чудесных событий, волшебных превращений и других элементов, более присущих сказочному нарративу, чем легенде или реалистическому роману. Подчиняясь жесткой структуре сказочного хронотопа для реализации оригинального замысла, в свои повествования писатели ввели дополнительные элементы. Следуя главному посылу средневековой легенды о невозможности реализации большой любви в реальном мире, создатели переносят своих героев в лиминальное пространство, где у них частично происходит счастливый финал.

В анализируемых романах присутствуют сказочные элементы запретов, следование внутреннему зову, побег из дома, переход границы и попадание в таинственный лес. В них можно наблюдать элементы погони и победы над вражескими силами, наличие волшебных предметов и помощников, помогающих героям, а также процессы прохождения инициации и возвращения домой в новом статусе. В романе «Бразилия», когда персонажи оказываются вновь дома, они не могут справиться с новыми возможностями, открытыми для них после чудесных изменений, поэтому главный герой погибает. В романе «Звездная пыль» протагонист решает в итоге не возвращаться в профанный мир и остается со своей любимой в потустороннем пространстве Волшебной Страны, где обретает счастливую любовь и полную реализацию своих способностей. Роль сказки в современной литературе невероятно велика, и все больше писателей обращаются к ее исцеляющей и терапевтической функциям. Возможно, это происходит потому, что современному человеку кажется, что он уже знает все о мире вокруг него и не верит в его возможности. Именно поэтому он так стремится за пределы реальности, расширяя собственные границы, пытаясь попасть в потусторонний сказочный мир, где до сих пор происходят чудеса.

2.3. Пространственный код в творчестве Дж. Апдейка и Н. Геймана

В предыдущем параграфе уже была отмечена жанровая трансформация легенды о Тристане и Изольде в романах «Бразилия» и «Звездная пыль». В данном разделе мы рассмотрим пространственный код вышеназванных произведений, и как он встраивается в сказочную парадигму. Одна из главных характеристик сказок – это бинарная оппозиция географических пространств повествования, которые четко поделены границей. Обычная сторона очень похожа на реальный мир, где все происходит по законам логического представления о силах взаимодействия природы и человека. Другая же сторона таит в себе нечто необычное, неведомое, непостижимое, то, что невозможно постичь рациональным мышлением. Для того, чтобы ориентироваться в этом пространстве, где происходят чудеса, сказочным героям необходимо мифологическое мышление. Подобные явления не вписываются в размеренный ход светской жизни, но они так необходимы человеку для свершения внутренних переходов инициации и саморазвития. Актуально проследить, как соотносятся между собой указанные пространства в хронотопе нарратива, и зачем авторам понадобилась сказочная бинарность.

В обоих произведениях присутствуют элементы переходной обрядности, когда граница между мирами стирается и становится невидимой. Как правило, такое состояние наступает во время сезонного праздника. Именно в этот период эмоциональная концентрация персонажей накаляется до предела, накапливая в себе чувства, которые, наконец, можно выплеснуть [Бахтин, 1990: 14]. По определению известного российского лингвиста В.Н. Топорова, праздник имеет объединяющую для всех народов сущность. Самый «главный праздник начинается в ситуации, связанной с обострённым и напряжённым ожиданием катастрофы мира. Старый мир, старое время, старый человек «износились», и их ожидает распад, смерть» [Топоров, 1980: 330]. Силы хаоса разрастаются и с этого момента главенствующими эмоциями становятся грусть, скорбь, траур, воздержание, что можно интерпретировать как некое сознательное самоистязание в надежде, что оно поможет восстановить бывший порядок. Животворящие силы природы засыпают в период длинной зимы, которая кажется вечностью. Каждый раз весеннее

возрождение ассоциируется с чудом сотворения мира, когда хаос побежден, и восстановлен космический порядок.

В романе «Бразилия» спрятана общая большая метафора карнавала, как периода, когда время перестает идти в обычном направлении, пространство сжимается или расширяется, а границы миров стираются, и становится возможным то, что всегда было невероятным. Данный роман является попыткой не только освобождением от традиционной морали и нарушения определенных нравственных устоев христианского общества. Это также выход за пределы конкретной страны. Все события в предыдущих романах Дж. Апдейка происходили в США, часто в рамках небольшого провинциального городка. В анализируемом произведении действие переносится на другой континент, а герои путешествуют по Южной Америке в поисках счастья и спокойного существования вдали от типичных проблем своей родины.

Историю, которая разворачивается по ходу развития сюжета, можно назвать выходом за пределы возможного и реального. Действующим лицам не удается избежать многолетнего рабства, но с помощью магии они меняются цветом своих тел и находят освобождение. Эту страну дядя Изабел называет единственным местом на земле, где все переплетается, смешивается как в огромном «плавильном котле», где рождается новая реальность, появляется то, что невозможно увидеть более нигде. В рассматриваемой книге соединяются американская западная и колоритная бразильская цивилизации, христианская и языческая религии, урбанистическое и примитивно-мифологическое пространства, а центром единения всех этих контрастов становится древняя европейская легенда о Тристане и Изольде, которую относят к разряду вечных сюжетов.

Бразилия – страна контрастов. Здесь случается много необычного и колоритного для традиционного западного мышления, и до сих пор совершаются культовые национальные обряды, характерные для исконных жителей этой земли, а дискриминация цветного населения менее жесткая, чем в США. Напротив, обычаи темнокожего и туземного населения широко известны и достаточно устойчивы на южном континенте. Этническая самобытность не подавлялась в ходе

истории развития страны. Наоборот, она прорастала своими корнями в самую суть самоидентификации бразильского населения, что не могло не отложить отпечаток на культуру данного региона. Именно сюда попадают главные герои средневековой легенды, как будто Дж. Апдайк хочет понять, возможна ли вечная любовь на просторах этой контрастной локации в столь прозаичное время, когда высшие идеалы попраны, а общество признает только материальные ценности и ищет преимущественно выгоду в любых отношениях.

Если рассматривать поверхностно связь Триштана и Изабел, то можно прийти к выводу, что они утратили возвышенность своих чувств в новом пространстве. Автор достаточно много времени уделяет описанию их плотских желаний, которые трудно назвать одухотворенными. Ведь поиски собственной идентификации в большом мире достаточно банальны. Но даже, несмотря на кажущееся исчезновение идеальной составляющей рыцарской легенды, архетипичность анализируемых образов наделяет их поиски и поступки существенным смыслом. Молодые люди готовы умереть за свою любовь и пойти наперекор всему, что представляет смысл жизни для их современников и ровесников, ради того, чтобы быть вместе.

Отвечая на вопрос, почему местом действия романа выбрано именно это экзотическое государство, подчеркнем, что эта страна является для писателя не просто ярким пятном на карте, но скорее, неким мифическим местом благоденствия, где все возможно. Дж. Апдайк упомянул об этом в своем обращении к Франклинской библиотеке по поводу выпуска первого печатного издания «Бразилии» и объяснил, что эта территория – последний оплот на земле, где еще случается волшебство: “For me, Brazil (with its floating, lulling song of the same name) is not only a tinted area on the map but a conceptual state of well-being, like Erewhon and Ruritania and Cockaigne. It was a territory that lured me forward, into its luminous green depths, into its magical emptiness; it seemed one of the last earthly spaces that held room for the imagination” [Updike, 2006: 264]. Прозаик умело соединяет в одной плоскости происходящее здесь и сейчас, а также вечные элементы. Используя историю о Тристане и Изольде в нарративе, он выстраивает архитектуру

своего сюжета в незаполненном пространстве легенды, не нарушая того, что уже существует в ней, но расширяя ее границы и возможности, адаптируя их под современную ему действительность. Триштан и Изабел, главные действующие лица его произведения, воплощают архетипы Странствующего средневекового Рыцаря и его Прекрасной Дамы.

С географической точки зрения в романе можно выделить несколько локаций: это прибрежный город-мегаполис Рио-де-Жанейро, промышленный центр Сан-Паулу, столица страны Бразилиа, небольшое поселение старателей Серра-ду-Бурако и дикий ландшафт дремучих непроходимых джунглей. Все эти топосы связаны с внутренними переживаниями главных героев и помогают читателю понять внутреннюю мотивацию их действий. Кроме того, они разделяют территорию Бразилии на реальный и ирреальный миры, оставляя последнему возможность творить чудеса.

Рио-де-Жанейро характеризуется как многолюдный, оживленный, крупный и шумный город, но в то же время он чрезвычайно опасен из-за уличных грабежей, банд, зачастую состоящих из детей, ожесточившихся из-за весьма сложных условий существования: “These gangs were children, as merciless and innocent as packs of wolves” [Updike, 2005: 5]. Роскошная и праздная жизнь богачей противопоставлена на этой территории бесконечной суете низших слоев общества в поисках пропитания. Мир шикарных домов и охраняемых улиц особо резонирует с нищими фавелами на окраинах Рио. Трущобы нависают над городом подобно застывшей лавине, образуя непреходящую угрозу быть ограбленным, если потерять бдительность. Подобное социальное неравенство порождает множество проблем для жителей города. С одной стороны, молодые представители буржуазии стремятся что-то изменить в политике страны и направить усилия государства на восстановление социальной справедливости, с другой стороны, все эти попытки оказываются тщетными и воспринимаются членами более взрослого поколения в некоторой степени донкихотскими.

С внешней стороны Рио позиционирует себя как туристический город, жизнерадостный и очаровательный. В нем присутствует по-детски игривая

атмосфера вечного карнавала, но кариоки (жители страны) считают, что это только внешняя оболочка. Более внимательно приглядевшись, люди понимают, что первое впечатление – лишь блестящая скорлупа, а внутри он прогнил: “Now, in the shell of its beauty, it has gone rotten” [Updike, 2005: 23]. Но в любом случае в этом городе героям романа дышится легче, они ожидают, когда слышат напевную речь жителей своей родины, они неосознанно рвутся туда, где, как они считают, находится их отчий дом.

Сан-Паулу представляет собой конгломерат высотных зданий и промышленных цехов. В романе он назван величайшим городом Южной Америки – “the greatest city in South America” [Updike, 2005: 54]. Но одновременно он представляет собой чудовищно уродливую демонстрацию тщетных попыток превратить Бразилию в промышленную державу. Сан-Паулу – богатый, бездушный и чрезвычайно большой мегаполис, у которого нет границ, как например, у Рио, стиснутого со всех сторон морем или горами. Сан-Паулу кажется протагонистам огромным лабиринтом без всяких ориентиров. Задержавшись в этом месте на два года, Триштан переживает, что может потерять вкус к музыке и даже способность радоваться жизни в этих бетонных джунглях. Работая на заводе по производству машин, он чувствует, как начинает сливаться с механизмами, ведь машины и людей превращают в технические средства: “The machines made machines of men [Updike, 2005: 83]. В этом городе нет ничего привлекательного, разве что он притягивает людей, как труп быка влечет голодных собак.

Бразилиа, столица государства, находится в самом центре страны и в романе она сравнивается с тюрьмой. Сюда была привезена Изабел, чтобы разлучить ее с возлюбленным. Девушку заключили под стражу ее отца, который категорически был против ее брака. Из Бразилии не сбежишь, она окружена девственными лесами и глубоким рвом с водой. Этот город является апогеем бессмысленности с точки зрения поиска смысла жизни героев. Изабел прилетает туда ночью, и город предстает перед ней, как гигантская вертикаль бетонных плит, в котором трудятся люди-муравьи над выполнением немыслимого плана. Бразилиа называется в тексте венцом из бетонных шипов, прекрасной статуей, ожидающей, когда в нее вдохнут

жизнь: “...the stony capital was built, like a beautiful statue still waiting for life to be breathed into it <...> Brazil’s heart’s prison” [Updike, 2005: 67]. Автор сравнивает этот город с темницей, в которой томится сердце Бразилии.

Жизнь в столице сложно назвать реальной, она производит впечатление чего-то неживого и крайне фальшивого. Изабел изо всех сил пытается имитировать проявления нормального существования, что от нее требует отец. Он, в свою очередь, также проживает здесь не самый лучший отрезок своей судьбы. Являясь высокопоставленным лицом государства и дипломатом, в столице он занимается второстепенными по важности проблемами и доживает свою жизнь в полном одиночестве, будучи отчужденным даже от собственной дочери. Когда Триштан неожиданно появляется в Бразилии, чтобы забрать с собой Изабел, она сравнивает его приход с глотком свежего океанического воздуха, прорвавшегося к ней через все преграды. Молодой человек уводит ее из скучного и мрачного ада жизни туда, где можно увидеть мощный поток звездного света, а не абстрактный узор огней города, похожий на дырочки в картонных билетиках: “From within the grove, away from Brasilia’s willed lights, the stars shone with an intensity that overruled their disorder: surely some vast miracle was being proclaimed” [Updike, 2005: 108].

Продвигаясь внутрь страны, герои словно путешествуют назад во времени. Сбежав от преследователей отца Изабел в непроходимые джунгли Мату-Гросу (The Mato Grosso), влюбленные испытывают себя на возможность выжить в девственной природе. Их окружает враждебная обстановка неприветливого и жестокого дикого мира, способного их убить, если они потеряют бдительность. Джунгли становятся территорией, на которой все может быть настолько опасно, что Триштан и Изабел постоянно борются за свое выживание. После нескольких недель блуждания по тропическим лесам, они вдыхают голод как наркотический газ, от которого кружится голова: “... hunger like a gas they all kept inhaling, making their heads dizzy” [Updike, 2005: 153]. Они настолько исхудали, что почти стали бестелесными, но, несмотря на физические лишения, это было время триумфа их любви и близости. Именно в этот период времени герои начинают чувствовать, что они становятся единым целым. Именно здесь действующие лица переходят невидимую границу с

реальным миром и попадают в иное пространство. Они блуждают в таинственном лесу много дней подряд, не чувствуют времени, не понимают, куда направляются. Молодые люди стараются выжить, но находятся на грани жизни и смерти, попав туда, где они абсолютно потеряны, а выхода назад из этого царства тоже нет.

От голодной смерти влюбленных спасает отряд конкистадоров – бандейра, затерянный в этой части Бразилии. Последние имеют фанатичную идею обратить всех встреченных им на пути индейцев в христианство. Они строят большое количество каноэ для того, чтобы отплыть на Землю Обетованную. Больше про них ничего неизвестно, что подчеркивает их призрачность, ведь они выходцы из мира мертвых. Исторически средневековые конкистадоры жили в XV-XVI веках, а молодые люди случайно встретили их в тропических лесах XX столетия. Триштана они делают рабом из-за его черной кожи, а Изабел – наложницей старого вожака. Через некоторое время она рожает больного ребенка от этого мужчины, совершенно недееспособного и слабоумного, что также является косвенным признаком пороговости, таких детей называют «не от мира сего».

Лучшей подругой героини в это время становится индианка Ианопамоко (Iaporamoko) – маргинальная отщепенка индейского племени, также подтверждающая лиминальность пространства, где развивается действие, и всех людей, его населяющих. Прожив около трех лет в этом странном поселении, где как будто время остановилось, Изабел понимает, что надо бороться и искать как-то выход из создавшегося положения. Она убегает еще дальше вглубь сельвы, куда не ступала нога европейского человека, к заснеженной столовой горе. Эта часть джунглей сравнивается в тексте с необитаемым Эдемом, крышей зеленого мира, с прекрасным творением природы и индейских богов. Изабел надеется найти помочь у индейского шамана. Он называет ее Майрой (Maira) – именем пророка, подобного Иисусу у христиан, потому что поражен белоснежным цветом ее кожи, и обещает ей свободу Триштана, если она осмелится поменяться с ним цветом кожи. Здесь можно наблюдать сказочный момент путешествия героини. Изабел проходит обряд посвящения и возвращается назад в новом качестве. Иными

словами, джунгли, самая дикая часть природы Бразилии, показана в романе как волшебное место.

Таким образом, географическое пространство романа играет важную роль для понимания поступков героев и их внутренних переживаний. Чем в более развитые в промышленном отношении города попадают Триштан и Изабел, чем больше они стараются вести нормальную светскую жизнь, тем глубже протагонисты погружаются в бесконечно повторяемый цикл монотонности и потерянности. Чем дальше они уходят от цивилизации навстречу неизвестности, тем ближе становятся друг другу и понимают, ради чего они живут. В самом сердце бразильской сельвы молодые люди чувствуют полнейшее единение, к ним приходит осознание, что они являются дополнением друг друга, а Изабел даже имеет смелость провести магический обряд ради спасения Триштана. Соответственно, по логике романа, смысл жизни героев не заключается в материальной составляющей или физическом присутствии признаков цивилизации. Главное находится внутри – это то, насколько хорошо взаимодействуют партнеры, когда они живут друг для друга. Возможно, в этом можно усмотреть и смысл для современного человечества.

Герои живы пока они преодолевают препятствия и путешествуют, размеренная и спокойная жизнь зажиточных буржуа напротив убивает в них всю романтику. География их путешествий настолько широка и многообразна, что закрадывается предположение в желании автора максимально проверить верность созданных им персонажей своим идеалам и друг другу. Американский прозаик придумывает самые невероятные ситуации, в которых обычному человеку весьма сложно выжить. Соответственно, когда нет трудностей и страданий, любовь умирает, препятствия же наоборот закаляют ее и выковывают бессмертие.

География в романе «Звездная пыль» Н. Геймана четко поделена на две пространственные части: Застенье, где живут обычные деревенские люди и Волшебная Страна. История начинается с описания места рождения главного героя, которое ничем не отличается от других подобных сельских местностей в викторианской Англии. Данное утверждение подкрепляется отсылками на

значимые для той эпохи события: написание романа «Оливер Твист» начинающим писателем Чарльзом Диккенсом; первое фотографическое изображение луны, сделанное Джоном Дрейпером; изобретение электромагнитного пишущего телеграфа Сэмюэлем Морзе. Такие доказательства безоговорочно убеждают читателя в существовании данного населенного пункта на карте Великобритании.

Автор несколько раз подчеркивает, насколько Застенье обычная деревня. Дома здесь квадратные, старые и покосившиеся, похожие друг на друга, жители – весьма заурядные люди, серые как гранит, на котором построены их жилища: “The native Wall-folk, as grey and tall and stocky as the granite outcrop their town was built upon” [Gaiman, 2005: 2]. Все они подчинены однообразному календарному распорядку и никому не удается добиться чего-то особенного. Хотя есть в этой деревне одно необычное место – стена, которая отделяет на востоке поселение от таинственной территории. Эту стену жители деревни возвели из очень прочного гранита, серого и ничем не примечательного, но в стене есть брешь, сквозь которую можно видеть частицу того неизведанного, что спрятано за пределами этого возвышения. Там находится Волшебная Страна. Пересекать этот рубеж деревенским жителям запрещено под страхом смерти, настолько велика боязнь потустороннего мира, в котором они совершенно беззащитны.

Пространство Волшебной Страны очень сильно отличается от обычного мира. Это очевидно любому, даже если сначала невозможно понять, в чем же именно оно состоит. Людям кажется, что небо там как будто более насыщенного цвета, или звезд намного больше на местном небосклоне, а возможно, они находятся значительно ближе к земле, так близко, что их можно коснуться рукой. Там больше красок, оттенков, звуков, запахов, мерцаний, мельчайших переливов цветов и теней, везде мерещится «россыпь мелких звездочек, мерцающих огоньков, разбегающихся в пространстве. Именно так в западноевропейской мифологии выдают свое присутствие *dei minores* – эльфы, сильфы, гномы. В основе этого представления лежит уподобление души (как человеческой, так и нечеловеческой) огню, так что мерцание искорок символизирует близость незримых духов» [Баркова, 2024]. Данный образ постоянно используется авторами и художниками

для обозначения волшебных существ, которых сложно изобразить, когда необходимо передать реципиенту, что они находятся в обозначенном пространстве.

В анализируемом романе эти искрящиеся, бесконечно вспыхивающие и гаснущие огоньки представлены при помощи множества эпитетов: gleaming, glimmering, flickering, shining, glittering, twinkling, blazing. Однажды Тристран смог увидеть этих мерцающих и порхающих маленьких человечков, устремивших на него сотню своих глаз: “They were tiny people, flickering and flitting from branch to branch. A score of tiny eyes stared down at him. They began to laugh, in high, bell-tinkling tones, pointing at Tristran” [Gaiman, 2005: 75]. Герой был поражен насколько они крохотные, и как звенят их тоненькие голоса, похожие на колокольчики.

Мир за стеной показан писателем более ароматным и наполненным теми мечтами, которые хранятся у каждого человека в самом сокровенном месте. Когда ветер приносит жителям деревни благоухание со сказочной стороны, они начинают слышать внутренний зов своего сердца, стремиться к путешествиям через дремучий лес, чтобы спасти принцессу, сразиться с рыцарями и троллями: “Daydreams were strange, guilty fantasies, muddled and odd, of journeys through forests to rescue Princesses from palaces, dreams of knights and trolls and mermaids” [Gaiman, 2005: 32]. Они замирают и устремляют свои взоры на небо, потом, опомнившись, торопятся завершить свои дела, поражаясь, что за чепуха проносится в их головах.

Если говорить о размерах Волшебной Страны, то она необозримо больше человеческого реального мира, о местонахождении которого людям известно благодаря географическим картам и до которого можно добраться транспортом. Суть иного пространства заключается в том, что оно вбирает в себя все то, что отрицает рациональный разум и вытесняет с карт за ненадобностью. Эта ирреальность поглощает всех фантастических существ, которым нет места в обычном мире: драконов, грифонов, вивернов, василисков и других сказочных созданий. В самых отдаленных областях Волшебной Страны можно найти троллей, гномов, ведьм. Иными словами, можно заключить, что это эскапистское место, где все чудесное становится реальным, и нет в нем ничего неправдоподобного.

Во время ярмарки, которая случается один раз в девять лет в мае и длится ровно один день и одну ночь, граница между мирами стирается, и жители обеих сторон беспрепятственно могут общаться и обмениваться товарами. Таинственное число девять выбрано автором не случайно, ведь оно символизирует «движение по лабиринту жизней, по кругам воплощений в процессе эволюции души и <...> рано или поздно приводит в тридевятое царство, а затем и в тридесятое государство» [Богатырева, 2019: 530]. Эти сказочные обозначения трактуются как наименования потустороннего мира. Девятка является последней в ряду простых чисел и считается завершением определенного отрезка времени, а также одновременно началом чего-то нового, но на более высоком уровне.

Месяц май тоже выбран автором вполне закономерно. По времени открытия ярмарки это торжество соотносится с древним кельтским празднованием 1 мая Бельтейна или Вальпургиевой ночи. С гэльского языка он переводится как «сияющий огонь», используется также слово *beltu*, что означает «смерть». Этот праздник совмещает в себе мифологическую двойственность: он одновременно отмечает рождение светлой части года и смерть (темную сторону), являясь местом действия великих и в то же время ужасных событий. Подобные интерпретации коррелируют с функцией ярмарки в анализируемом произведении. Именно в период данного праздничного мероприятия завязываются сюжетные линии и непосредственно в этом же месте разрешаются все конфликты, а герои получают то, что они заслужили.

На этой ярмарке торгуют не обычными практическими товарами, привычными для человека, а чудесами: “It’s wonders and miracles you’ll be trading” [Gaiman, 2005: 9]. Соответственно, покупатели расплачиваются за свои покупки не деньгами. Монеты не имеют никакого значения для жителей Волшебной Страны. За свои чудесные товары, такие, как мечта в бутылке, мечи удачи, волшебные палочки, лунный свет на воде, они просят взамен нематериальные вещи – пристанище на время ярмарки, поцелуй, услугу. В их необычном мире драгоценные камни находятся на одной чаше весов с заводной синей птицей и чешуей дракона, которые считаются не менее редкими и ценными дарами. Например, постоялец Дунстана

взамен на предоставление ему жилья пообещал исполнить желание сердца юноши, которое он сам даже пока не мог сформулировать, и сказал, что этот подарок распространится не только на него, но и на его потомков, и будет действовать ровно столько лет, сколько проживет даритель: “It’s a gift that will last as long as I live” [Gaiman, 2005: 12]. За стеклянный цветок подснежника, который в итоге оказался замороженным магическим заклинанием, продавщица из Волшебной Страны также не согласилась взять деньги с Дунстана, а поцеловала его и пригласила вечером в лес.

На последней ярмарке мадам Семела отмечает, что интерес к ярмарке у жителей Застенья угасает. Они не так охотно посещают ее, а желающих что-то приобрести становится все меньше и меньше. Раз люди перестают интересоваться волшеством и верить в него, наверное, ярмарка скоро завершится: “Soon enough this market will be just a memory” [Gaiman, 2005: 180]. Но она закончится только для жителей этой деревни, ведь в мире так много еще мест, где люди нуждаются в чудесах, и любая ярмарка или праздник – это шанс получить исполнение своей мечты. В этот сакральный момент время останавливается, границы между мирами стираются и могут произойти разные изменения и повороты событий.

Профанный и лиминальный миры разделены всего лишь стеной, но сколько различий между ними. Развитие сюжета с участием Тристрана начинается в конце апреля, но при переходе в Волшебную Страну он чувствует, что по размерам луны и по погодным ощущениям, это уже октябрь. При возвращении же обратно в деревню, он опять попадает в апрель, и непонятно, сколько времени он провел по ту сторону, настолько все изменилось, особенно сам главный герой. Его соотечественники, конечно, узнают его, но они отмечают, что юноша стал совсем другим, у него появилось новое, нездешнее выражение лица. Раньше обратно в деревню из иного мира никто не возвращался, поэтому у охраны нет правила, регулирующего впускать ли желающих попасть в поселение через брешь в стене или нет. Жители обоих миров носят разную одежду. В деревне в моде коричневые, серые или черные вещи, и даже, если кто-то осмеливается добавить небольшую яркую деталь в свой гардероб, со временем она выцветает и начинает

соответствовать общему серому тренду. По ту сторону стены одежда напротив очень яркая и броская: “...crimson and canary and russet cloth, at clothes which looked more like the costumes of travelling players” [Gaiman, 2005: 77]. Такие пестрые цвета являются показателем степени внутренней свободы индивида и смелости проявления своего внутреннего я. Ведь именно в Волшебной Стране Тристран наконец-то почувствовал, что скучная, однообразная жизнь деревенского жителя окончилась, именно здесь реализуются все его сокровенные желания о приключениях, борьбе, спасении, все те необходимые человеческой психике испытания, ради которых люди рождаются.

Действующие лица романа по разным причинам переступают границу с Волшебной Страной. По замечанию одного из местных жителей эти переселенцы, как правило, поэты-менестрели, влюбленные или сумасшедшие: “...the minstrels, and the lovers, and the mad. <...> Because, announced Tristran, every lover is in his heart a madman, and in his head a minstrel” [Gaiman, 2005: 62]. Ведь обычный человек вряд ли по собственной воле пойдет в царство смерти. Это способен сделать только тот, кто готов на все, лишь бы исполнить какое-то тайное желание. Тристран именно поэтому попал в это запретное место. Будучи сильно влюбленным в Викторию, самую красивую девушку Застенья, он пообещал ей принести упавшую с неба звезду в обмен на поцелуй, а возможно руку и сердце. Он нарушил границу, пытаясь найти звезду, воплотить в жизнь мечту, получить невесту, даже если она находится за тридевять земель от его родного дома: “A man could walk, only stopping to sleep, while the moon waxed and waned above him a half a dozen times, crossing treacherous mountains and burning deserts, before he reached the place where the star has fallen” [Gaiman, 2005: 78]. Именно столько – около шести месяцев – пришлось бы идти Тристрану за звездой, преодолевая труднопроходимые горы и раскаленные пустыни, если бы не сказочные обстоятельства в самом начале пути и волшебные подарки, которые способствовали его мгновенному перемещению в место назначения.

Волшебная Страна состоит не только из населенных пунктов, расположенных на земле, она также вмещает в себя небесные пространства.

Высший, заоблачный мир ничуть не менее реален и осязаем, чем все остальные. Впервые ощутить звездную красоту и бескрайность Тристрану удалось, когда Ивейн запела. Он почувствовал, какими безграничными бывают небесные локации, хрустальные сферы, которые врачаются с невероятно медленной скоростью, и как одиноки бывают звезды. Тристран несколько раз предлагает звезде свою помощь и попытаться вернуть ее на небо, но каждый раз она отказывается. Наконец, звезда признается, что она ничуть не разочарована тем обстоятельством, что сейчас находится в теле молодой девушки. Это намного лучше, чем превратиться в бездушный камень. А именно это произошло бы, если бы упала в стороне Застеня.

Все жители Волшебной Страны легко читают мысли друг друга или передают импульс для очень точного восприятия любых идей. При этом слова для них – не просто вербальные знаки, которыми они обмениваются для поддержания разговора, они имеют силу и власть над теми, кому они были сказаны. Обещания здесь всегда надо исполнять, клятвы не нарушать, а заклятия действуют ровно столько, сколько должны длиться. Мадам Семела хитростью выпытала у старшей ведьмы Лилим цель ее путешествия, после того как последняя пообещала не причинять никому вреда. Узнав о вероломстве, колдунья не нарушает своего обещания, но накладывает на старуху магический запрет. Теперь она никогда и ни при каких обстоятельствах не сможет видеть звезду.

Еще одной отличительной особенностью волшебного народа является старомодность и галантная витиеватость. При знакомстве в лесу со своим спутником Тристран называет свое имя, а в ответ слышит не обычное «очень приятно», а очарован, заворожен, заколдован или даже презаволхован. Также в эпизоде, когда леди Уна подбрасывает Дунстану новорожденного сына, она прикрепляет записку в одеяло завернутому младенцу с его именем, которое было написано изящным, но слегка архаичным почерком: “...which was written in an elegant, if slightly archaic, handwriting” [Gaiman, 2005: 25]. Эта черта характеризует население иного царства как более древнее, мифологическое, несущее в себе коллективную память всего человеческого общества. Несмотря на явный анахронизм и несовременность, именно эти создания наделены первозданной

энергией и необузданной храбростью, в отличие от ничем не примечательных жителей деревни, воюющих только в мечтах.

Все, что происходит за стеной может казаться нереальным, но находясь по ту сторону как раз ненастоящим начинает восприниматься обычный город. Он кажется миражом, ведь его промышленные огни – это не мириады звезд, он такой же призрачный, как оптическая иллюзия: “optical illusion”, “a fantastical city”, “an unearthly town” [Gaiman, 2005: 64]. Именно такими далекими и фантасмагорическими Тристрону и Ивейн видятся прощальные огоньки последней ярмарки, когда они удаляются от родной деревни и идут в восточную часть иного царства навстречу бесконечным странствиям и приключениям, чтобы остаться там навсегда.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что пространство, географические локации и природный ландшафт играют значительную роль при описании бинарности сказочного мира. В анализируемых романах есть четкое деление этих областей: профанное связывается с соответствующими эпохе нарратива событиями и культурными изменениями, лиминальное же обязательно имеет в качестве первого этапа перехода непроходимый лес, в котором герои обязательно теряются. Там происходит становление героической сущности главных персонажей. Тристрон неожиданно для себя осознает, что обладает магическими способностями, подтверждая свое необычное происхождение. В «Бразилии» же на подвиг отправляется Изабел, совершая древний ритуальный обряд, завоевывая себе право на пройденную инициацию и возвращение домой.

Ландшафт выполняет не только разделительную функцию, вплетая структуру сказки в повествование, он также оказывает психологическое влияние на читателя, помогая ему/ей лучше понимать главных персонажей, намекая на их мечтательность или упорство в достижении цели, депрессию или наоборот веселую беззаботность. Второстепенные персонажи, встреченные протагонистами в ином мире, подтверждают его пороговость: они или полностью сказочные и наделены волшебной силой и могуществом, или туманные, больные аутсайдеры, никак не реализовавшие себя в жизни. Оба автора недаром вплетают в свои тексты

анализируемые географические локации. По мнению Дж. Апдейка Бразилия – последний оплот чудесного в наш прагматичный век, а Н. Гейман полностью воссоздает Волшебную Страну, подчеркивая ее эскапистское начало и возможность вбирать в себя те существа, которые оказываются ненужными современному человеку.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

История любви Тристана и Изольды – популярный сюжет для многих книг Дж. Апдайка, возможно потому, что сам автор побывал в обстоятельствах нелегкого выбора между семьей с четырьмя детьми и по-настоящему любимой женщиной. На развод он не решался несколько лет. Видимо, подобные внутренние страдания не могли не отразиться на выборе тематики его произведений. Они также поясняют вербальный анализ создавшейся ситуации. Романист постоянно обращается к исследуемой теме, пытаясь найти ответ на вопрос: возможна ли такая искренняя любовь в наше время. В его сочинениях герои не всегда могут сохранить страсть и романтику, но они постоянно стремятся к недостижимому идеалу любви и продолжают мечтать. Протагонисты часто не способны совершить решающий поступок в своей жизни и воссоединиться со своими любимыми партнерами, долг верности законному супругу побеждает все возвышенные иллюзии и надежды. Супружеская измена преподносится в рассказах прозаика как спасительная возможность, предоставляя персонажам сделать сложный выбор. Идеальная женщина представляется неуловимой незнакомкой, разгадывать загадки которой мужчине доставляет особое удовольствие. Если же никакой таинственности и преград на пути к счастью представитель сильного пола не встречает, то он быстро охладевает к предмету своих симпатий и продолжает поиски той самой истинной любви- страсти, связанной со смертельной опасностью, которая, по мнению Дж. Апдайка, считается идеалом в западной культуре.

В своих рассказах автор использует композиционные трансформации легенды о Тристане и Изольде, перенося героев в современное время и абсурдные, на первый взгляд, декорации, такие как стул стоматолога, музеи, корабли, городские ландшафты. Он проверяет способность персонажей Тристана и Изольды следовать своему первоначальному сюжету в новых обстоятельствах. Соответственно, мы можем сделать вывод, что композиционные изменения изучаемой легенды и многократное обращение к ней в малой прозе Дж. Апдайка имеют биографические корни.

В романах «Бразилия» Дж. Апдайка и «Звездная пыль» Н. Геймана представлены также жанровые трансформации средневековой легенды о Тристане и Изольде. В первом романе главные герои, подражая сказочным персонажам, бросают отчий дом и отправляются в длительное путешествие, сталкиваясь с различными препятствиями ради своей любви и стремясь постоянно быть вместе. Таким образом, молодые люди реализуют сказочные функции бегства в иное пространство и прохождение инициации с целью возвращения обратно, но в более высоком статусе. Влюбленные преодолевают все преграды, получая помошь от волшебных сил в образе шамана со Столовой горы и волшебного оберега в виде кольца DAR, которое является символом их верности друг другу. В таинственном лесу с ними происходят волшебные превращения, что можно считать исполнением древнего обряда инициации и попыткой получить счастливую совместную жизнь в реальном мире. Не случайно Дж. Апдайк отправляет своих героев искать счастье в Бразилии. По его мнению, эта страна – последнее волшебное место на земле. Вся она преподносится читателю как большая метафора карнавала, пространства, где пересекаются миры и осуществляется переход из одной локации в другую.

Перемещение главных героев по различным городам, таким как Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу и Бразилиа, подчеркивает разнообразие и неоднозначность самой страны. Только в конце пути, когда действующие лица приближаются к затерянной в джунглях Мату-Гроссу, для них появляется возможность возродиться в новом качестве и испытать предоставленный им судьбой шанс на счастливую жизнь в реальном мире. Это показывает, что изменение классических элементов истории может не только создать возможность для более счастливой жизни героев, но и позволить им осознать свои потенциальные способности.

В романе «Звездная пыль» также на основе легенды о Тристане и Изольде представлен трансформированный сказочный сюжет. Герой уходит «туда, не зная, куда» для того, чтобы «принести то, не зная, что». Тристран уходит из дома по зову сердца, он отправляется за упавшей звездой в Волшебную Страну. Там он находит помошь в виде чудесных предметов, способных ему помочь в самой критической ситуации и преодолеть любые испытания. Звездой оказывается прекрасная

девушка, в которую он влюбляется и осуществляет непреложную функцию сказки – найти невесту не в своей стране. Перенесенные испытания и победа над вражескими силами на территории Волшебной Страны также символизируют прохождение обряда инициации. После всех приключений протагонист возвращается домой в новом статусе наследника сказочного королевства. Единственным препятствием оказывается невозможность для Тристрана и Ивейн быть вместе на территории деревни Застенье. Звезда должна превратиться в камень по физическим законам материального мира. Такой вариант не устраивает главного героя, и он решает навсегда остаться в Волшебной Стране со своей любимой, реализуя возможность на счастливый союз. Это указывает на необходимость выбора и готовность принять ответственность за свою судьбу. Следовательно, автор дает возможность своим героям наслаждаться счастьем, путешествуя в фантазийном мире.

Н. Гейман также использует тему перемещения между мирами. В его романе – это метафора переходных обрядов и ярмарки, которая подчеркивает значимость и сложность взаимодействия между реальностью и магическим миром. Сам переход символизирует смерть, он запрещен жителям деревни, что добавляет интриги и непредсказуемости событиям. Волшебная страна изображается как идеальное эскапистское пространство, где сбываются мечты и можно встретить забытые сказочные существа.

Таким образом, жанровые модификации сюжета легенды о Тристане и Изольде в романах «Бразилия» и «Звездная пыль» используются авторами для создания сказочного нарратива в потустороннем пространстве, когда у героев появляется возможность преодолеть все преграды на пути к счастливой совместной жизни, но реализуются они по-разному.

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В РОМАНАХ ДЖ. АПДАЙКА «БРАЗИЛИЯ» И Н. ГЕЙМАНА «ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ»

3.1. Инвертированные образы Тристана и Изольды

Главные образы легенды о Тристане и Изольде имеют архетипическую референцию к Странствующему Рыцарю и Прекрасной Даме. Именно в этом качестве они представлены в средневековой вариации всех имеющихся памятников XII века. В этом параграфе мы проведем анализ сходств и различий канонических и современных инвертированных (преобразованных) персонажей.

Одной из интересных интерпретаций истории о Тристане и Изольде является повествование о том, что Тристан – герой, который сватается к дочери потустороннего царя Ирландии. В тексте можно найти достаточно большое количество знаков, указывающих на это, которые ранее были перечислены. Соответственно, Изольда как представитель иного мира не может быть счастлива там, где живут люди. Она пагубно воздействует на свое окружение, а Тристан как истинный рыцарь побеждает всех врагов и стремится к своей возлюбленной. Марк, правитель подземного царства, пытается удержать Изольду и не отпустить ее в реальную действительность.

Все эти древние мифологические образы претерпевают литературную модернизацию в новых нарративах. Мы предлагаем относить эти вариации к жанру «интеллектуального ретеллинга», потому что авторы делают гораздо больше, чем просто пересказывают вечный сюжет. Романисты переосмысливают средневековую историю, вносят свои поправки в объяснение причин столь запутанного развития действий, предлагая ответы на вопросы, почему же влюбленные не смогли остаться вместе, или что надо было бы сделать для их воссоединения. В исследуемые романы добавлены важные для полноценных самостоятельных литературных произведений элементы, разработана система

ключевых образов и новых символов, введены в нарративы сюжетообразующие метафоры, ведущие мотивы, а также прямые аллюзии на ранее написанные сочинения, подсказанные самими авторами. В этом параграфе мы рассмотрим, как меняются или следуют своим канонам центральные герои легенды в современной англоязычной литературе конца XX века.

Главных героев романа Дж. Апдайка «Бразилия» зовут Триштан и Изабел, что соотносится с Тристаном и Изольдой из средневековой легенды. Романые протагонисты преданы друг другу и сопротивляются давлению социальных предрассудков, разъединяющих их. Любящие друг друга молодые люди имеют разные цвета кожи и социальный статус. Триштан, чернокожий выходец из трущоб Рио, принадлежит к маргинализованной социальной группе и идеально подходит для постмодернистской атаки писателя на рабство и устоявшиеся социальные институты. Изабел же – белая девушка, ее семья относится к высшему классу общества. Несмотря на то, что главные действующие лица представляют собой абсолютно неподходящую пару, они созданы друг для друга и ощущают это: “*In Brazil, one says ‘wife’ and ‘husband’ not after some stilted legal ceremony but when one’s heart feels married*” [Updike, 2006: 41]. После их первой встречи на пляже демократической Копакабаны юноша и девушка решают объединить свои жизни в единую судьбу и собираются провести вместе все последующие годы. С момента первой совместной ночи они стали символами вечного существования друг для друга. То, как их воспринимают в обществе, приводит современных персонажей к попытке совершить бунт и быть вместе, несмотря ни на какие преграды.

В средневековой легенде история любви Тристана и Изольды начинается совершенно неожиданно. Это происходит после того, как они случайно выпивают волшебный напиток, предназначавшийся для девушки и ее будущего супруга короля Марка. В современном романе у этой линии тоже есть свой аналог. После первой встречи молодых людей в доме дяди Изабел на простыне вдруг проявляется пятно девственной крови в форме кубка на тонкой ножке с основанием и чашей: “*It was an irregular stain, shaped, by his offer to stop, like a chalice, with a bowl, a base, and a thin red stem between*” [Updike, 2006: 20]. Именно с этого момента Триштан

начинает чувствовать, что они с Изабел совершили преступление, после которого у него нет иного выбора, чем до конца своих дней считать девушку своей возлюбленной. Протагонист как будто осознает, что нашел в ней свою судьбу, которая как бы предопределена свыше. Как только влюбленные вступают на предначертанный им путь, обратного хода уже нет: “This dolly, I think she was made for me” said Tristão impulsively, out of those inner depths where his fate was being fashioned in sudden clumsy strokes that carried away, all at once, whole pieces of his life” [Updike, 2006: 4]. Это осознание судьбоносности их встречи приходит к герою весьма неожиданно, и из самых глубин его естества. Он не в силах бороться с этим чувством и решает, положиться полностью на волю случая.

Уже из вышеприведенного краткого описания действий героев легендарного треугольника, следует, что все канонические роли сохранены в современном повествовании: короля Марка, который разлучал средневековых влюбленных, заменяет Саломан Леме (Salomão Leme), отец Изабел; лес Моруа (Morois), где молодые люди долгое время скитались вместе и жили дикарями, напоминают о тропических джунглях Мату-Гроссу. Странствия юноши и девушки – это попытка воссоединения. Они хотят затеряться там, где никто не сможет их найти и разлучить, где можно жить относительно спокойно, так как ничто не нарушает их единение, ибо счастливы они только рядом друг с другом: “I crave a world in which only you exist, all around me, like the air I am constantly eating” [Updike, 2006: 128]. Совместная жизнь наполняет их легкие воздухом и дает возможность свободно дышать.

Изабел в романе, также, как и в легенде, подсвечена ирреальным светом своей белоснежной красоты, что подчеркивается на протяжении всего произведения. При этом прозаик делает акцент, на том, что все окружающие замечают столь необычную красоту девушки, особенно на контрасте с ее чернокожим возлюбленным. Этую характеристику Изабел усиливают многочисленные эпитеты, используемые в нарративе: мерцающая белизна, платиновая, светящаяся, бледная красота, блондинка, светлая принцесса, сияющий

белый, драгоценный белый цвет (*glimmering whiteness; platinum, luminous, pale beauty; blond, shimmering, fair princess; radiant white, precious colour*). Сравнения романиста, которые он использует при описании героини, ставят ее в особое положение, возвышают над обычными людьми, наделяя этот образ властью над простыми смертными. Даже Триштану мерецилось неправдоподобие в настолько белоснежной коже, он сравнивал ее со смертельной бледностью: “She was not death but her whiteness had death’s purity” [Updike, 2005: 65]. В романе подобная ситуация объясняется этническим многообразием Бразилии и расовым неравноправием людей с разным цветом кожи, но мифологическая суть светящегося образа Изольды сохранена полностью.

Изольда и Изабел не являются абсолютными аналогами. Изольду называют Белокурой за ее прекрасные светлые волосы. Длинные волосы героини романа «Бразилия» тоже белые. В отличие от Изольды, она не умеет врачевать раны, но способна магическим образом освободить своего возлюбленного от рабства, обменявшихся с ним телами. Метафорически данное действие можно трактовать как волшебное исцеление.

Образ Изабел в романе очень неоднозначен. Когда она пришла к шаману совершать обряд, то колдун вдруг заявил, что девушка по своему духу является мужчиной: “... you are a man in spiritual form” [Updike, 2006: 184]; “He told her she had the heart of a man” [Updike, 2006: 185]; “You have a man’s big spirit. A warrior’s fury to live” [Updike, 2006: 188]. Возможно, этот гендерный перевортыш является завуалированной данью времени написания романа – прославление феминизма XX века и особый путь сильной женщины.

На протяжении всего повествования Триштан выступает защитником Изабел. Когда молодой человек, наконец, знакомится с отцом своей возлюбленной, и последний задает вопрос о его профессии, то Триштан отвечает весьма своеобразно. Он говорит, что его работа – быть странствующим рыцарем и любить свою жену, потому что она – совершенство: “Might you share with me the title of your profession?” “Knight errant, you could say. I have found my fate and the purpose of my life, in loving her. She is perfection” [Updike 2006: 229]. Подобное описание

профессии лишь подтверждает силу и глубину чувства центрального персонажа. Это положение дел должно доказать, что настоящая любовь существует, что это не сказка и не миф Средневековья, что отношения между людьми могут быть взаимоисцеляющими, и что нет ничего сильнее любви.

Метафора Дж. Апдайка здесь абсолютно конкретна. Юноша уверен, что должен жить, чтобы обеспечить счастье девушки и спасти ее. В тексте его внешность имеет сходство с типичным героем-мужчиной. Его лицо напоминает сурогого воина: “His face seemed a stern warrior’s” [Updike, 2006: 16], лоб сравнивается с крепостным валом: “... the boy protested with that gallantry presaged by the rampartlike quality of his brow” [Updike, 2006: 13], фигура описывается как героическая: “... a heroic figure silhouetted against the sky” [Updike, 2006: 126]. Все эти характеристики (не буквально, но фигурально) косвенно указывают на принадлежность Триштана к так называемому рыцарскому сословию. Судьба молодого человека – быть защитником любимой, особенно когда она теряет свою «волшебную» белую кожу, знак ее привилегии, который защищал от несчастий лучше, чем что-либо другое.

Рыцарство Триштана заключается в том, что он любит свою избранницу до самозабвения и спасает ее от различных угроз: он защищает ее от сводного брата Эвклида (Euclides) и своей пьяной матери, которые хотят вернуть девушку ее отцу, чтобы получить за это деньги. Молодой человек режет бритвой лицо другому сводному брату Чикинью (Chiquinho) после того, как два долгих года проводит взаперти в его доме без Изабел, и наконец, освобождается, чтобы воссоединиться с ней. Триштан защищает любимую от Сезара (Cesar) и золотодобытчиков на приисках, когда они нападают на влюбленных, и спасает ее от индейцев в джунглях. Он также освобождает свою возлюбленную от отвратительного Хосе (Jose Peixoto), когда тот собирается ее убить.

История любви Триштана и Изабел в некоторых аспектах напоминает типичную куртуазную любовь. Хотя отношения между ними не только платонические, главный герой мужского пола ведет себя достаточно самоотверженно и галантно. Протагонист усыновляет сына и дочь Изабел, не

задавая лишних вопросов. Даже когда он замечает, что дети совершенно на него не похожи, и понимает, что, будучи бесплодным, он, скорее всего, не их отец, этот персонаж не меняет к ним своего доброго отношения. Молодой человек смиренно принимает тот факт, что его Прекрасная Дама становится женой безумного самопровозглашенного короля конкистадоров. Ведь для Триштана она своего рода очень ценный объект, но в то же время его тяготит та ответственность, с которой он когда-то поклялся ее оберегать: “... she seemed a heavy jewel hung around his neck” [Updike, 2006: 113]. Триштан беспокоится, что кто-то может украсть это «тяжелое украшение», и она подарит свою женственность другому так же охотно, как в начале знакомства подарила ему: “It alarmed him, to see the womanliness he had given her now part of her, hers to bestow on other men if she wished” [Updike, 2006: 119]. Он ревниво оберегает Изабел, покровительствуя ей настолько, насколько это в его силах.

В образе Триштана, который ассоциируется с лучшими мужчинами наших дней, воплощены нравственные и физические качества, присущие истинному рыцарю. Но в отличие от героя средневековой легенды, бразильский юноша не принадлежит к аристократическим кругам общества. Своему появлению на свет он обязан недостойному поведению собственной матери: “His mother was a whore, and even worse than a whore, for she drunkenly slept with men without money” [Updike 2006: 4]. Тристан – мастер стихосложения, он прекрасно поет и играет на арфе. Апдайковский Триштан умеет только немного читать и блестяще владеет современным аналогом меча – лезвием бритвы, которое он называет Бриллиантом (Gem). Таким образом, сопоставляемые персонажи определенным образом отличаются друг от друга.

Главный герой романа имеет качества американского героя в его типичном путешествии “из грязи да в князи”. Его трудолюбивый дух проявляется, когда молодой человек безропотно работает на заводе «фольксвагенов-жуков» (fusca), в течение двух лет закручивая болты крепления двигателя. Затем он четыре года ведет раскопки в шахтах, пока не добывает золотой самородок и не получает призрачный шанс получить благословение отца Изабел. Молодой человек не

перестает любить свою избранницу, даже когда вырезает каноэ в качестве раба в лагере бандейрантов. Также самоотверженно и беззаветно отдавая всего себя новому делу, молодой мужчина работает управляющим текстильной фабрики по возвращению в реальную буржуазную жизнь в Сан-Паулу уже в качестве успешного белого гражданина. Сходство между ним и Тристаном из средневековой легенды проявляется в фанатичном служении Прекрасной Даме. Его верность преодолевает все преграды, и Триштан получает новый шанс прожить свою жизнь вместе со своей возлюбленной в статусе равного ей мужа по социальным стандартам современного героям общества. Даже в момент смерти на пляже его окоченевшее тело принимает странное положение, которое Изабел безошибочно угадывает, как преданность (*fidelity*) [Updike, 2006: 258].

В конце романа рыцарское достоинство протагониста исчезает, поскольку он, белый человек, достигает своей мечты. Триштан получает мастерство, имеет нужный опыт, чтобы стать управляющим на фабрике. Он добивается процветания во всех областях своей новой жизни и занимается всеми видами деятельности, соответствующими его новому статусу. Протагонист играет в теннис и сквош, бегает трусцой, занимается виндсерфингом и даже соблазняет жен коллег, когда понимает, что это тоже часть игры белого человека в современном обществе: “*Tristão prospered in his job. He took up the status-appropriate activities – tennis, jogging, squash, wind-surfing – and excelled in all, with his limber grace and latent ferocity. He even seduced a few of his middle-management colleagues' wives, when it became clear that this, too, was a game*” [Updike, 2006: 234]. Молодой человек чувствует где-то внутри легкую ностальгию по тому времени, когда они с Изабел испытывали трудности, но были вместе и счастливы, несмотря на все козни ее отца. Теперь же они живут вместе как состоятельная пара среднего класса, наслаждаются всеми благами, которые дает этот статус, но ощущения былого счастья и легкости не имеют.

В единении героев переплетаются любовь, жизнь и смерть. Кроме того, они совершают попытку постичь непостижимого Бога в безграничной вселенной. В ходе странствий, поиска самих себя и смысла жизни герои преодолевают

изначальное противопоставление друг другу: “...a girl so white with a man so black” [Updike, 2006: 113]. Они оба становятся типичными представителями буржуазного общества. Изабел достаточно легко вливается в свою новую жизнь после возвращения в Рио. В измененном состоянии, обладая новым черным телом, она как будто воссоединяется со своей истинной сущностью. Триштан же, наоборот, не может раствориться в повседневном мире людских забот, поскольку еще не успел создать для себя новую систему жизненных ориентиров. Он потерян, испытывает отчуждение к тому, что его окружает. Изабел кажется, что муж ускользает от нее, а он признается, что не может дотянуться до уровня жены. Все атрибуты благополучия, среди которых он живет, не вызывают должной радости и удовлетворения. А ведь именно этого они с Изабел желали в самом начале.

В своем интервью 2003 года, которое транслировал канал «Культура» в передаче «Легенды и явления культуры Америки», Дж. Апдайк рассказывал, что упустил время путешествий, поисков себя, что могло бы стать материалом для его будущих книг, ибо он сразу начал творить. Каждому писателю, в той или иной степени, присуще чувство одиночества, несмотря на всю его противоестественность. Но это противоречие оказывается лишь кажущимся, ибо автор создает миры, в которые вовлекает своих читателей.

Одной из таких фантазий американского прозаика, по его признанию, был сон о средневековом рыцаре, который однажды увидел прекрасную смуглую даму во время турнира или пиршества в замке. Он следовал за ней через весь Ближний Восток, Центральную Азию, Индию и Юго-Восточную Азию пока, наконец, умирая, не увидел ее, выходящую из тропических джунглей искупаться где-то на Полинезийских островах. Она вернулась домой, а он был так далеко от своего дома: “This adolescent feat of subconscious imagination, which I have never forgotten, contributes to ‘Brazil’ its yearning for distances and its vision of an undeviating fidelity” [Updike, 2006: 262]. И этот юношеский сон воплотился в романе «Бразилия», где главным героям пришлось все время путешествовать, навсегда оставаясь неизменно преданными друг другу.

Триштан и Изабел в романе «Бразилия» олицетворяют ту самую любовь- страсть, ради которой можно совершать любые подвиги. И они лишь подтверждают это своими действиями. На страницах этого произведения герои неоднократно подчеркивают, что их любовь не случайна, что она предопределена свыше, непохожа на обычные чувства, и они никогда не расстанутся друг с другом: “We sought each other out,” she said, “on the beach, among multitudes. We will never let each other go” [Updike, 2006: 28]. Молодые люди верны своему слову: “I have no choice,” he told her. “You are mine now” [Updike, 2006: 21]. Что бы ни происходило с ними, какие бы сюрпризы не преподносила им судьба, любовь протагонистов не ослабевает. Они все равно продолжают стремиться друг к другу, несмотря на все преграды. Возможно, что именно возникающие препятствия поддерживают огонь неугасимой страсти двух влюбленных: “Love was everywhere, he perceived, and it solved no problems. In fact, it created problems” [Updike, 2006: 94] Скорее всего, они необходимы, чтобы возникшее чувство не угасало, а лишь крепло.

После сказочного пребывания в джунглях жизнь героев в большом урбанистическом мегаполисе не выдерживает испытания на прочность. Изабел кажется, что раньше Триштан излучал отчаянную жажду свободы, а теперь он стал искусственным, и все, связанное с ним, потеряло для нее значимость и прелесть: “I have made you into an artificial man! Your work now – honestly, isn’t it meaningless and dreadful?” [Updike, 2006: 237]. Молодой человек также ощущает какую-то неустроенность и даже собственную ненужность. Он напоминает средневекового рыцаря из детского сна Дж. Апдайка, который все бросил ради своей дамы и бежал за ней через континенты, а обретя ее, иными словами, достигнув цели, он понимает, что нет смысла что-то продолжать. Изабел возвращается к своему дяде в тот самый дом, где влюбленные провели свою первую брачную ночь, и где началась история их любви. Она находится дома. А Триштан, в противоположность ей, оказывается очень далеко. Фигурально говоря, его дом больше не существует. На месте бывшей трущобы появился ботанический сад, где можно увидеть различные растения и туристические достопримечательности. Даже если бы родной дом юноши оказался на прежнем месте, его жители не узнали бы его и не приняли за своего – ведь он

сейчас белый человек. Вот почему Триштану некуда возвращаться. Он идет на тот самый пляж, где когда-то встретился с Изабел. И также как рыцарь из сна Дж. Апдайка умирает на берегу моря, осознавая, что его путь завершен.

В легенде Тристан умирает от тоски по Изольде, когда больше не имеет возможности видеть ее. Его возлюбленная умирает, как только узнает, что любимого больше нет в живых. В анализируемом романе у Изабел не получается сделать то же самое, хотя она имеет представление о средневековой легенде: “...told of a woman, long ago, who, her lover dead, lay down beside him and willed herself to die, and did. She did die, to show her love” [Updike 2006: 259]. На этом роман Дж. Апдайка заканчивается, и читатель понимает, что жизнь женщины продолжается, легенда же не воплощается в романе в полной мере.

Проанализировав причины, по которым американский писатель выбрал легенду о Тристане и Изольде в качестве основной сюжетной линии своего произведения, и поняв, как именно он ее трансформировал, можно сделать вывод, что современные герои древнего мифа живут по тем же законам, по которым жили их прообразы, по-прежнему не имея возможности иметь счастливую совместную жизнь.

Интересны взаимоотношения Изабел со своим отцом. Судя по тому, как этот персонаж показан в книге, он также является ярко выраженным представителем иного мира. Когда девушку насилино доставляют к дипломату в столицу Бразилии, то первая ее мысль об отце. Она как бы видит его лежащим неподвижно, как кукла, с черной маской на глазах: “She could picture him, motionless as a doll in his black eye-mask” [Updike, 2006: 68]. В ту ночь он вернулся из командировки уставшим и сразу лег спать. Из-за частых перелетов мужчина приучил себя спать в любом положении, когда это нужно, но это сравнение навевает совсем другие образы, нежели просто указывает на усталого человека. Его слуга описывается тоже довольно странным образом: “... a pardo whose complexion bore a lugubrious touch of green” [Updike, 2006: 69]. Кожа этого человека – зеленоватая, с мрачным оттенком чего-то траурного или связанного с цветом покойника.

На следующее утро после прилета в столицу у Изабел состоялся разговор с отцом. Они не были никогда близки, так как при рождении младшего брата девушки ее мать умерла при родах вместе с новорожденным. Саломан Леме не смог перенести вынужденное одиночество и полностью посвятил себя работе, тем более что его дело было связано с частыми переездами и проживанием в зарубежных странах в течение долгого времени, что не оставляло ему возможности самому растить свою дочь. Он поручил ее воспитание своему брату и его жене Луне (Luna), с которыми у Изабел установились весьма доверительные отношения. Вероятно, поэтому приветственный поцелуй отца ей как всегда показался холодным, она как бы почувствовала неземной холод стратосферы: “... a kiss whose coolness had since childhood seemed to her tinged, like luggage stored in the unheated hold of an airplane, with the extra-terrestrial cold of the stratosphere” [Updike, 2006: 70]. Это ощущение является еще одним косвенным указанием на принадлежность мужчины к иному миру. Сам отец в воображении дочери представляется ей далекой и недоступной звездой: “You have been to me a hazy, unapproachable star, which is perhaps what a father should be, but now I must be allowed to transfer my affections to a man who has burst upon me like the sun” [Updike, 2006: 61]. В отличие от ее любимого, который для нее сияет как теплое солнце, отец кажется девушке туманным и почти ненастоящим, он как будто есть, но его всегда нет рядом в ее реальной жизни.

Помимо всех этих непрямых отсылок к ирреальности Саломана Леме, в тексте представлено описание его внешности, и оно полностью соответствует тому, как должен выглядеть выходец из иного мира: “... her father seemed unformed – the skin thin and colorless as if interrupted in its development, his eyes a weak watery gray-blue” [Updike, 2006: 72]. Его облик с тонкой, бледной, недоразвитой кожей и водянистыми, бесцветными глазами не имеет ничего общего с энергичным и жизнеутверждающим образом Триштана. Отец кажется Изабел абсолютно нежизнеспособным. Однако внешний вид мужчины резко контрастирует с его поведением.

Дядя Донашиану, который вырастил девочку после смерти ее матери, ассоциируется у племянницы с жизнерадостным Рио, он был воплощением игривой

атмосферы этого океанического города: “He wanted to keep the girl in her alive, and he embodied Rio’s childish, playful atmosphere” [Updike, 2006: 76]. На фоне такого жизнеутверждающего брата Саломан кажется дочери уродливым деловитым гномом: “Uncle Donaciano made her father seem smaller and gnomishly misshapen than ever, and more ruthlessly, pointlessly busy and official” [Updike, 2006: 79]. Также следует отметить, что первой женой Донашиану была женщина по имени Луна (Luna), которая заменяла Изабел мать в детстве, пока не развелась с мужем и не уехала в Европу. Про этого персонажа почти ничего не известно, кроме имени, но и этого вполне достаточно, чтобы косвенно указать на ее ирреальность.

Следовательно, можно заключить, что Изабел, ее отец Саломан Леме и тетя Луна представлены в романе персонажами, принадлежащими к иному миру, что возможно еще раз объясняет, почему именно девушке удалось живой и невредимой вернуться в профанное пространство обычной жизни, а у ее возлюбленного все закончилось трагическим финалом.

Инвертированные образы главных героев романа «Бразилии» сохранили в себе основные черты канонических легендарных персонажей, несмотря на кажущиеся внешние различия. Социальный статус не повредил внутренней сущности: Триштан по-прежнему соответствует рыцарскому кодексу чести и стремлению побеждать любые препятствия и врагов ради своей Прекрасной Дамы, а Изабел можно полностью отождествить с представителями иного царства.

В романе «Звездная пыль» Н. Геймана главных героев зовут Тристран и Ивейн. Они также воплощают собой архетипические образы средневековой легенды. Протагонист имеет черты истинного рыцаря и готов на великие подвиги ради своей Прекрасной Дамы. В начале произведения он искренне считает дамой своего сердца Викторию Форестер, и готов ради нее отправиться в дальние края. Это может быть поездка в Индию, чтобы достать бивни слонов или крупные жемчужины, в Африку, где добывают алмазы, или в Америку для того, чтобы отыскать слитки золота. А можно отправиться в Китай за нефритом и шелками или в Австралию за опалами. Тристран готов охотиться на белых медведей и привезти их шкуры в знак поклонения любимой девушке. Все эти обещания трудно

выполнить. Они соответствуют традиционному рыцарскому обету вечных поисков «Святого Грааля» – некоего таинственного предмета, о котором все знают, но который очень сложно добыть. Поручение не может быть легким для исполнения, иначе не потребовалось бы тратить долгие годы на выполнение обещанного квеста. Кроме того, простая задача не соизмерима с ценностью награды, которая обычно ожидает бесстрашного героя – любовь его Прекрасной Дамы. Неслучайно Н. Гейман подбирает к приключениям Тристрana рыцарские сравнения – поиски приключений, чтобы доказать свои рыцарские добродетели, чистая и настоящая любовь (*quest, errand, pure and true love*).

Перечислив все возможные подвиги, которые он только мог придумать и о которых читал в романах, юноша ставит на карту все и обещает девушке достать упавшую с неба звезду. Именно это обязательство нравится Виктории больше всех, так как оно совершенно невыполнимо. Она клянется поцеловать Тристрana, если тот сможет выполнить обещанное: ““If you bring me that star,’ said Victoria, ‘the one that just fell, not another star, then I’ll kiss you. Who knows what else I might do” [Gaiman, 2005: 38]. Юношеская горячность не позволяет герою услышать голос разума, и он соглашается на этот безумный поступок – отправиться по ту сторону стены, туда, откуда никто никогда не возвращается. Тристрan готов на все ради любимой: даже когда он узнает, что звезда – это девушка, которая при падении с неба сломала себе ногу, и ей тяжело ходить, он соединяет волшебной цепью ее и свою руки и упорно ведет Ивейн за собой в сторону деревни. У протагониста нет обычных рыцарских атрибутов – коня и меча, но он спасает в лесу из лап льва единорога, который защищает драгоценную корону, и обладает волшебным предметом – огарком свечи, способным не убить противника физически, но избавить героев от злодеев, переместив их в безопасное пространство.

Тристрan не вступает в открытые схватки со злыми силами, не участвует в битвах, но читатель понимает, что герой готов довести начатое дело до конца любой ценой. Когда звезда сбегает от него, он слышит призыв о помощи во сне от ее матери луны: “Please, whispered the moon, in a voice that reminded him a little of his mother’s, protect her. Protect my child. They mean her harm” [Updike, 2005: 109].

Молодой человек получает помощь от древесной нимфы (wood-nymph), безошибочно угадывает направление движения беглянки и настигает ее как раз в самый критический момент, едва успев спасти девушку от ножей старшей сестры Лилим. Позже, очутившись прямо перед ведьмой и не имея возможности физически победить ее, юноша догадывается использовать остаток огарка волшебной свечи и быстро переместиться на облако, где герои находят спасение на летучем корабле. Огарок был таким маленьким, что опалил руку Тристрана, оставив на ней навсегда большой ожог.

Каждый раз, когда протагонист совершает очередной подвиг, читатель понимает, что все деяния молодой человек выполняет исключительно ради любви. Это светлое чувство герой описывает как чистое и истинное, его ни с чем нельзя спутать. В качестве центрального стимула для своих благородных поступков Тристран всегда избирает Прекрасную Даму. В финале романа, осознав, что по-настоящему он любит только Ивейн, юноша отказывается от престола в Штормхольде и провозглашает себя властителем ее сердца: “I have no wish to be a lord of anywhere,’ he told her, ‘lord of anything, except perhaps my lady’s heart” [Gaiman, 2005: 187]. Такая расстановка приоритетов позволяет ему получить возможность насладиться совместной жизнью с любимой и в дальнейшем вернуться на престол в качестве восемьдесят второго лорда.

Инвертированный образ Ивейн более неоднозначный, так как, во-первых, здесь можно усмотреть гендерный перевертыш, который так часто Н. Гейман использует в своих произведениях. Он отмечает необходимость женщин защищать себя самостоятельно, не ожидая помощи со стороны представителей сильного пола: “You don’t need princes to save you. I don’t have a lot of patience for stories in which women are rescued by men. I like stories where women save themselves” [Gaiman, 2024]. Но такая воинственность женского образа не всегда преподносится прозаиком открыто или буквально. В романе «Звездная пыль» она подается достаточно завуалированно, оставляя место фантазиям читателей. Имя Ивейн имеет легендарное начало, заданное рыцарским романом бретонского цикла средневекового трувера Кретьена де Труя (Chrétien de Troyes) «Ивейн, или Рыцарь

со львом» (“Yvain, le Chevalier au Lion”, ок. 1180). Данное произведение повествует о рыцаре Ивейне, который добился своей Прекрасной Дамы. Он был участником многих доблестных битв и, наконец, заслужил место среди рыцарей Круглого Стола у короля Артура. Этот текст в свое время пользовался большой популярностью, а поведение главного героя стало образцом для подражания, так как Ивейн является защитником слабых и поборником справедливости. Соответственно, можно сделать вывод, что имя Ивейн прошло гендерную трансформацию, превратившись в исследуемом романе Н. Геймана в хрупкую, но бесстрашную представительницу женского пола.

В рассматриваемом произведении имя Ивейн интерпретируется как восходящее к вечерней звезде (evening star), что является однозначной аллитерацией этого словосочетания. Звезда, безусловно, принадлежит волшебному потустороннему миру, так как изначально она светила тем необычным ярким светом, который замечали все жители деревни, впервые случайно оказавшиеся по ту сторону стены. Наличие света возникает в дальнейшем несколько раз при описании внешности героини: “Her hair was so fair it was almost white, her dress was of blue silk which shimmered in the candlelight” [Gaiman, 2005: 81]. Звезда кажется совершенно белоснежной, ее волосы белые, ее глаза небесного цвета, кожа как молочное облако, а одежда из голубого переливающегося шелка. Когда она быстро перемещается, то от нее как будто отделяется звездная пыль: “The girl herself glittered and glowed as if she trailed a dust of light <...> she seemed to twinkle, on and off and off and on, like a tiny star” [Gaiman, 2005: 106–107]. И вся она напоминает мерцающую маленькую звездочку, если на нее смотреть в темноте. Все, к чему она прикасается, покрывается этой блестящей звездной пудрой. После многих лет странствий в финале романа Тристран и Ивейн отправили леди Уне письмо, подписанное будущим лордом и отпечатком пальца звезды, который блестел и переливался в тени, обрамленный россыпью крошечных звезд. Эта сияющая внешность девушки коррелирует с золотыми волосами легендарной Изольды, которые являются первым признаком принадлежности к потустороннему миру.

Из-за своего падения Ивейн навсегда осталась хромой, что также считается атрибутом выходцев из иного царства. Неслучайно, что именно огарок свечи доставил Тристрана к упавшей звезде, так как этот предмет представляет собой погребальный образ. Еще одним показателем необычности звезды можно назвать невозможность этой пары иметь детей: “A star and a mortal man <...> I just wanted to point out that we can probably never have children” [Gaiman, 2005: 184]. Герои обсудили данную проблему в самом начале своих отношений и приняли неизбежное. Оба они согласились на бездетный союз. Кроме того, важно отметить, что в отличие от всех смертных героев Волшебной Страны, Ивейн не стареет и не меняется со временем. Как и настоящие реальные звезды, она тоже имеет возможность жить многие тысячи лет. Из всех помещений большого дворца правителей Штормхольда звезда выбрала себе покой в самых высоких и удаленных комнатах без крыши, чтобы луна и звезды могли беспрепятственно светить с высоты ночного неба.

Следовательно, можно заключить, что в обоих анализируемых произведениях образы главных героев подверглись существенным изменениям, но архетипическая суть легендарной пары Тристана и Изольды в них по-прежнему присутствует. В романах «Бразилия» и «Звездная пыль» протагонисты продолжают выполнять свои канонические модели поведения Странствующего Рыцаря и Прекрасной Дамы. Триштан и Тристран, как и средневековый герой Тристан, совершают различные подвиги во славу своих любимых, подчас жертвуя собой. Они готовы доблестно сражаться и оберегать своих избранниц, не требуя взамен ничего, кроме любви. Их рыцарские задачи подчас настолько сложны, что они почти невыполнимы, но это не мешает молодым людям продолжать свой нелегкий путь. Тристран отказывается от престолонаследия ради служения даме своего сердца и обретает возможность иметь счастливую совместную жизнь с любимой. Триштан же решает продолжать жить так, как он жил. Вернувшись в новом статусе из волшебного леса, он принимает бразды правления на текстильной фабрике, теряя, таким образом, способность служить своей Прекрасной Даме. На этом его миссия заканчивается, и возможно, поэтому жизнь его обрывается.

Изабел и Ивейн являются инвертированными образами, берущими свое начало от Изольды. Современным женским прототипам авторы придают косвенную феминистическую окраску, что выражается в полноценно пройденной инициации первой героини и в совпадении имени второй с известным именем средневекового рыцаря. Также обе девушки переживают своих возлюбленных в отличие от Изольды, которая умирает от горя рядом с Тристаном. Обе романы героини имеют ярко выраженную отличительную особенность принадлежности к потустороннему миру – светящиеся золотые/белоснежные волосы и светлую кожу, что так сильно выделяют их среди обычных смертных девушек. У обеих героинь имя матери или женщины, заменившей мать – Луна. Пары в анализируемых романах не имеют возможности иметь детей, что также подчеркивает необычность этих союзов. Главные персонажи обоих сочинений могут испытать счастливую совместную жизнь только за пределами реального мира. При возвращении в обычные условия проживания Триштан теряет все свои способности и погибает. Тристран решает не возвращаться в профанный мир, осознав, что, во-первых, его ничто и никто там не ждет, а во-вторых, при переходе в деревню его любимая Ивейн может превратиться в кусок камня, поскольку она – настоящая звезда.

Таким образом, можно сделать вывод, что оба автора использовали основные художественные признаки своих легендарных героев, поместив их в другую историческую эпоху и реализовав классический сюжет в новых условиях. Предлагая современные интерпретации известной легенды, оба писателя постарались в известной степени изменить «некорректности» предыдущих интерпретаторов исследуемой истории и сделать влюбленных счастливыми, хотя бы на некоторое время.

3.2. Ведущие мотивы и сюжетообразующие метафоры в романах «Бразилия» и «Звездная пыль»

В романе «Бразилия» довольно часто используется выражение «Чтобы что-то получить, вначале надо что-то отдать» (*To take, we must give*), которое, на наш

взгляд, является сюжетообразующей метафорой. Это заключение можно сделать благодаря расширенной семантике выражения, его синтаксической структуре, центральной роли, которую оно выполняет в романе, и повторяемости метафоры на протяжении всего произведения, что ведет к образованию внутреннего лейтмотива – все должно быть оплачено, в той или иной мере.

Происхождение анализируемого высказывания достаточно древнее. Его истоки восходят к восточной философии даосизма и предположительно имеют референцию к фразе древнекитайского философа Лао Цзы: “If you would take, you must first give, this is the beginning of intelligence” [Lao Tsu, 2024], что указывает на необходимость чем-то поделиться прежде, чем позволить себе взять нечто. Даосизм определяет главной целью в жизни человека поиск гармонии, одним из признаков которой является равновесие. Соответственно, для комфортного состояния нужно совершать действия согласно определённому порядку следования: прежде чем что-то взять, необходимо отдать что-то свое. Одновременно приведенная выше цитата соотносится с массовым интересом западного мира к восточной философии и культуре. Это увлечение не могло обойти стороной Дж. Апдайка. Возможно, однако, что используемая им сюжетообразующая метафора является неким «сплавом» другого сравнения. В своих исследованиях русский филолог А.А. Аствацатуров отмечает, что американский писатель принадлежал к кальвинистскому направлению христианства и являлся его представителем, реализуя в своих книгах основные постулаты этого религиозного течения [Аствацатуров, 2007: 267]. В соответствии со своим художественным замыслом он несколько модифицировал известный библейский постулат «Отдайте и вам воздастся» (“Give, and it will be given to you”) [Luke 6: 38]. Здесь можно усмотреть определенное смысловое изменение по отношению к первоисточнику.

По своей синтаксической структуре анализируемое выражение *To take, we must give* основано на противопоставлении двух взаимоисключающих тезисов, причем подобные конструкции весьма частотны в романе: “All that live must die” [Updike, 2006: 1]; “Black is a shadow of brown. So is white, if you look” [Updike, 2006:

3]; “An angel or a whore? ... Why cannot a girl be both?” [Updike, 2006: 4]; “Sparks of love and hate, emphatic adolescent opinions” [Updike, 2006: 9]; “Up, down, aggressive, passive, dominant, submissive, hostile, tender – Tristao and Isabel oscillated luxuriously among contrarieties, and gave each other the gifts of physical exhaustion and of a drowsy oneness with the universe” [Updike, 2006: 210]. Герои наслаждаются сменой противоположностей, упиваясь единением со вселенной. Все эти антитетические положения, по сути, являются полюсами единого целого. Противопоставляемые референты контрастируют друг с другом – *give/take, live/die, black/white, angel/whore, love/hate* и т.д. Они оказываются двумя сторонами одной медали, которую можно повернуть в ту или иную сторону в зависимости от представлений читателя или желания автора.

Образ, заложенный в антонимической паре *give/take*, является сюжетообразующим в романе Дж. Апдайка «Бразилия». В начале произведения главный герой Триштан дарит Изабел кольцо с надписью “DAR”, что означает «подарок», и надеется получить взамен ее любовь. Здесь легко усмотреть референцию к глаголу «дать» (*to give*). Полученное девушкой кольцо не было ценным, однако Изабел почувствовала, что должна взамен отдать намного больше: “This ring you gave me. I must give you something now” [Updike, 2006: 15]. И она подарила юноше свою девственность.

Аналогичным образом приведенное выше высказывание реализуется в другом эпизоде. После ночи, проведенной в трущобе у Триштана, и получив завтрак, который пожертвовала ей его мать, сама оставшись голодной, Изабел чувствует желание отблагодарить женщину: “In exchange, and in acknowledgement of your hospitality, I have something to give you” [Updike, 2006: 40]. Взамен черствой лепешки, полученной на завтрак, Изабел дарит матери Триштана хрустальный подсвечник, что в разы по стоимости превосходит оказанную ей услугу. В сознании читателя оба эпизода служат художественной иллюстрацией смысла, заключенного в описываемой сюжетообразующей метафоре: за все нужно платить (*To take, we must give*).

Читатель встречается с ней снова в середине романа в эпизоде волшебства: Изабел принимает невероятно храброе решение стать чернокожей, чтобы освободить своего возлюбленного из продолжительного рабства. Превратив его в одночасье в белого человека, она меняется с ним телами. Сопровождающая ее индианка объясняет, что волшебство имеет свои законы, такие же незыблевые, как и строение вселенной: “Magic has its rules and limits, like the nature from which it derives. To take, we must give” [Updike, 2006: 176]. Взамен за это чудо Изабел отдает шаману кольцо с надписью *Dar*, которое было символом любви Триштана к ней на протяжении всей ее жизни. Повторяющееся высказывание, формируя сюжет, закольцовывает его, становясь отражением мотива *любовь*, у Дж. Апдайка это чувство обозначает способность и необходимость отдавать, но не для того, чтобы получить нечто взамен, а потому, что так работает закон жизни, которому следуют Триштан и Изабел.

Следовательно, можно заключить, что высказывание *To take, we must give* в романе Дж. Апдайка «Бразилия» является сюжетообразующим, выступая в роли внутреннего лейтмотива всего произведения. Оно отсылает читателя к легенде о Тристане и Изольде. Средневековые герои тоже всегда старались быть вместе. Однако мотивы поведения апдайковских влюбленных трансформируются. Они совершают свои подвиги в русле общественной морали и не подчеркивают чувственную сторону своей любви. Их любовь не примиряет все и всех, являясь высшим даром для героев. Средневековые Тристан и Изольда так и не смогли воссоединиться и презреть все нормы морали, испытывая вечные муки совести и оправдывая свою любовь. В современной интерпретации никакие внешние препятствия не могут сравниться с силой любви.

Мотив *любовь* проявляется в исследуемом романе в разных ипостасях, но общее значение некой платы за это чувство остается неизменным. Триштан разделяет любовь на мужскую и женскую. Мужская – совсем не эгоистичная, она связана с завоеванием, возможно, с ненавистью и придает силы двигаться вперед. В отличие от нее женская любовь построена исключительно на процессах *давать* и *получать*, что по сути, для представительниц слабого пола одно и то же: “For a

man to love, to surrender his defenses in the war of all against all, that is unselfish,' he told her. 'For a woman to love is selfish; it is her nature to love, giving and receiving is all one to her <...> Loving is necessary to her, as hating is necessary to a man" [Updike, 2006: 51]. Здесь опять можно отметить наличие противопоставлений *give/take, love/hate, selfish/unselfish*, которые добавляют неоднозначности ведущему чувству.

Изабел признается, что ощущает себя несостоявшейся, ущербной без Триштана, а с ним верит в то, что она находится там, где должна быть: "I feel incomplete when I am not with him. I cannot eat, I cannot sleep. last night, I slept like a baby" [Updike, 2006: 34]. Молодой человек как бы восполняет для девушки то, чего ей всегда недоставало в жизни, он открывает ей тот мир, который был всегда скрыт от нее заботливыми родственниками, пространство, где она может проявлять себя в любом виде, без ограничений. Ее любимый вмещает в себя целую вселенную, в которой ей никто больше не нужен: "I crave a world in which only you exist, all around me, like the air I am constantly eating" [Updike, 2006: 48]. Любовь становится настолько грандиозной в понимании главной героини, что все остальное – семейные узы, работа, учеба, будущее – просто меркнет по сравнению с ней. Такого же мнения о любви придерживается и Триштан. Для него жизнь без любимой – это существование живого мертвеца: "Once he rejoined himself with Isabel, would be exempt forever from such a living death. She was his eternal life" [Updike, 2006: 87]. Изабел воплощает для него вечное сияние жизни, к которому он постоянно стремится.

Отец Изабел прекрасно понимает свою дочь. Для него любовь – это то, что воскрешает, то, что сильнее смерти, то, что создает человека заново: "For the first time, I saw that the old Church was right and the Protestants and Platonists were wrong – we are our bodies, and resurrection is the only answer. Eulalia resurrected me. She created me, in the way that you feel your boy has created you" [Updike, 2006: 73]. Мужчина также осознает, как до неузнаваемости поменялась Изабел после встречи со своим любимым, и объясняет эту метаморфозу, исходя из своего опыта. Но так как вся личная жизнь Саломана Леме оказалась трагической, он делает логичный для него вывод, что любви не существует. Это – лишь сон, мечта, наркоз, используя которые

природа принуждает людей воспроизводить потомство: “Love is a dream <...> It is the anesthetic Nature employs to extract babies from us” [Там же]. Любовь в его понимании низведена сугубо к физиологическим процессам, без которых невозможно жить. Он не видит в ней ничего возвышенного, дающего энергию жить.

Ему вторит его брат, Донашиану, который вырастил Изабел после смерти ее матери. Он призывает племянницу не повторять горький опыт ее отца, который до конца жизни оплакивал умершую при родах жену. Отец Изабел как будто похоронил себя заживо, храня верность супруге. Дядя советует девушке прямо противоположное: “Embrace life. Love many men before you die” [Updike, 2006: 78]. Иными словами, он убеждает девушку не ограничиваться только одним мужчиной, в которого она влюбилась, а жить для себя и любить многих. Именно такие хаотичные связи представляются Донашиану олицетворением максимально яркой и насыщенной жизни.

Триштан сравнивает свою любовь к Изабел с золотом – как с самым ценным веществом на земле: “My love is like Mother Gold, immutable, though it momentarily hides” [Updike, 2006: 128]. В отнюдь не самый романтический период работы на прииске, их любовь не была столь страстной и всепоглощающей, по сравнению с первыми днями знакомства. Суровый быт начал разрушать хрупкое чувство, вторгаясь в жизнь влюбленных: “Romanticism is what brings a couple together, but realism is what sees them through” [Updike, 2006: 130]. Молодым людям приходилось много работать, каждому в своей сфере, и на остальное у них почти не оставалось сил и времени. Тем не менее никакие проблемы не могли заставить их все бросить и вернуться к комфорtabельной жизни в цивилизованном городе, где удивительное чувство могло исчезнуть. Оставаясь на прииске, они спасали свою любовь от тех, кто способен ее разрушить, разъединив двух любящих людей.

Испытав любовь Триштана, отдававшему ей всего себя до самоуничтожения, у Изабел не было больше шанса влюбиться в кого-то еще: “This was not a man who loved a woman to the point of self-annihilation. She had been spoiled for any other kind” [Updike, 2006: 215]. Все остальные случайные связи, которые у нее были в течение

жизни, не оставили в ее сердце никакого следа, она слишком была избалована и разборчива.

Судьба является вторым ведущим мотивом, связывающим всех героев романа сложными, но прочными узами. В нем также может проскальзывать сюжетообразующая метафора, основанная на противопоставлении действий *give/take*. Например, чтобы духовно вырасти, недостаточно просто расширять свой опыт и пробовать новое. Для настоящего взросления обязательным условием является полная потеря себя прежнего и перерождение в новом качестве: “How frightening, she thought, that one does not merely grow and enlarge one’s experience, but one loses earlier selves. We move forward into darkness, and darkness closes behind” [Updike, 2006: 82]. Плавный, нерискованный, безобидный способ прохождения инициации не работает. При изменении личности необходимо подвергнуться тотальной трансформации, а это пугает главную героиню. Находясь на Столовой горе (The Mesa) во время обряда с шаманом, Изабел в полной мере прочувствовала все то, что раньше она воспринимала как смутное понимание устройства реального мира: “As if a tooth had been knocked from her face, she knew she would never get back what she had just surrendered. Life robs us of ourselves, piece by small piece. What is eventually left is someone else” [Updike, 2006: 187]. Жизнь обкрадывает людей по маленьку кусочку каждый день, но то, что остается от них в итоге, слабо напоминает то, что было изначально. Однако именно в этом и заключается целительный опыт перехода из одного состояния в другое.

Не все мечты должны исполняться, потому что люди не всегда отдают себе отчет, что именно они хотят совершить или получить. Довольно часто желание может быть лишь сиюминутным импульсом или порывом. Если бы оно сбылось мгновенно, то в дальнейшем могло бы доставить массу неудобств индивиду: “If we make all our dreams come true, the world will become a nightmare” [Updike, 2006: 66]. Иногда мечты нужны лишь для того, чтобы спасти людей от отчаяния.

Триштан верит в судьбу, в духов. В его представлении все уготованные влюбленным испытания также составляют часть того, что им предназначено пережить: “He had chosen her, and had taken and accepted her, and was accepting even

now these children as his and as his the fate of being hunted by her father" [Updike, 2006: 151]. Молодой человек принимает все, что происходит с ним, и на что он не в состоянии повлиять. Он признает рожденных детей Изабел, мирится с тем, что им приходится все время спасаться от ее отца. Его избранница полностью разделяет его фаталистические взгляды. Она тоже считает Триштана своей судьбой, и все выпавшие на их долю испытания и несчастья переносит стойко, ни разу не пожалев о своем выборе: "You are my fate, You are what I have always wanted. I dreamed you, and then you appeared. I am truly happy, Tristao" [Updike, 2006: 152]. Такая взаимная преданность редко случается в реальном мире. Герои это осознают, и они еще сильнее привязываются друг к другу, формируя надежный тыл для своего чувства. Изабел, однако, осознает, что такая сильная любовь имеет свою цену, которую влюбленные вынуждены оплачивать всю жизнь. Это – бесплодие юноши: "She had long since realized that a price for the intensity of their love was sterility" [Updike, 2006: 236]. У героини были и сыновья, и дочери от разных мужчин, но детей от Триштана она не имела.

Таким образом, можно заключить, что антонимические пары наполняют текст всего произведения, создавая интересный эффект соединения противоположностей. Все основные этапы романа передаются через противопоставления или сюжетообразующую метафору – за все надо платить. Любовь представлена автором как высшая точка преданности и доверия друг другу главных героев, что опять же контрастирует с тем, как представляют себе это чувство второстепенные персонажи. Судьба описывается как неизбежная и неподвластная материя, в которую герои, безусловно, верят, вверяя ей свои жизни.

В анализируемом романе Н. Геймана тоже можно выделить сюжетообразующую метафору, которая связывает все произведение в единое целое. Центральный образ звезды имеет несколько интерпретаций, но все они сводятся к тому, что все герои, так или иначе, находятся в ее поисках по разным причинам. Тристран Терн пообещал Виктории достать звезду в обмен на поцелуй. Протагонист очень серьезно относится к своему заданию и готов на любые подвиги, ради того, чтобы принести девушке заветный объект в качестве трофея.

Его даже не смущает тот факт, что звезда – это вовсе не небесное тело, а юная дева, у которой сломана нога. Она повредила ее при падении, ей сложно идти, но герой ведет ее за собой, невзирая ни на что. В результате для Виктории весь этот рыцарский квест оказывается просто мальчишеской глупостью со стороны ее юного поклонника, а сама она становится заложницей данного ради шутки обещания: “*It was my foolishness, my idiocy, that sent you off on your journeyings. I thought you were joking <...> I thought that you were too much the coward, too much of a boy, ever to follow up on any of your fine, silly words*” [Gaiman, 2005: 176]. Изначально для Виктории это все было игрой, а оказалось, что возможно, она отправила на верную смерть своего рыцаря. Кроме того, она также обрекла себя на бесконечное ожидание финала, выполнения задания, ограничив собственную свободу в выборе партнера. Следовательно, для Тристрана звезда является символом победы над страхами, преодолением себя и доказательством своей любви и преданности любимой. А для Виктории звезда – это ограничение, наказание за собственную порывистость и необдуманность, но одновременно – это такое же судьбоносное ожидание, как и для других персонажей романа. Девушка держит свое слово и ждет возвращения Тристрана, несмотря ни на что.

Мать Тристрана леди Уна также хочет увидеть появление звезды. Она работает в качестве служанки у мадам Семелы (Madame Semele) долгие 18 лет. По условиям сказочного мира срок ее службы истекает тогда, когда луна потеряет свою дочь, а два понедельника сойдутся вместе: “*I was bound to you to be your slave until the day that the moon lost her daughter, if it occurred in a week when two Mondays came together. And my time with you is almost done*” [Gaiman, 2005: 180]. Именно в тот период, когда мадам Семела в который раз торопится на ярмарку продавать свои стеклянные украшения, леди Уна обнаруживает, что она везет на крыше своей кибитки звезду, которая по заклинанию ведьмы Лилим остается невидимой для самой хозяйки. В это же время на стороне деревни готовится свадьба Мистера Мандея (от англ. *Monday* – понедельник) и Виктории, которую Тристран освободил от данного ему обещания и благословил на брак с избранником. Соответственно, все недостающие условия освобождения девушки-феи оказываются выполненными, и

она получает долгожданную свободу. Звезда здесь олицетворяет символ справедливости, исполнения заветной мечты, предначертание судьбы.

Оставшиеся в живых сыновья восемьдесят первого лорда Штормхольда получают от умирающего отца наказ достать символ власти – топаз на серебряной цепочке. Лорд выбросил его в окно в ночное небо, на котором появилась первая звезда. Только этот предмет может помочь наследнику стать новым правителем, и по странному стечению обстоятельств этот драгоценный камень связан с Ивейн. Именно она оказывается той самой вечерней звездой, которая появилась на небосклоне в момент броска лорда, а топаз сбил ее.

Претенденты на престол также должны бороться друг с другом пока среди них не останется только один единственный, достойный вступить в права наследства, ибо у него нет соперников. Еще одним важным условием для лордов является внутренний кодекс чести, когда они, несмотря на свое главное задание, должны противостоять всем посторонним людям, которые могут убить одного из них. Соответственно, для сыновей старого лорда, начавших свой непростой путь, звезда является символом власти, исполнением мечты, ради которой многие из них пожертвовали жизнью и высшим признанием своего права на управление Волшебной Страной.

Три старые ведьмы, сестры Лилим, несколько сотен лет провели в ожидании новой упавшей звезды, так как только ее сердце обладало чудесным способом возвратить им молодость и магическую силу. Поэтому с трудом собрав всю оставшуюся у них магию, они выбирают старшую из сестер и отправляют ее на поиски звезды. К сожалению, а может быть и к счастью, все попытки захватить Ивейн, а вместе с ней и ее сердце, не приводят к успеху. В итоге все ведьмы теряют свою колдовскую силу и в finale истории не представляют никакой угрозы для звезды даже при близком контакте. В данном контексте звезда символизирует молодость, красоту, силу жизни.

Таким образом, можно заключить, что для всех героев романа звезда является в определенном смысле путеводной. Она ведет протагонистов навстречу судьбе или заветной мечте, выступая в качестве надежды, опорного пункта или

несбыточного стремления попасть в то пространство, которое неподвластно силам разума.

Как было указано выше, одним из ведущих мотивов исследуемых романов является *судьба*. Рассмотрим, как герои относятся к своей или чужой судьбе, и как они ее принимают в романе «Звездная пыль». Во-первых, стоит отметить полную покорность персонажей тому, что им предназначено: “Surely Providence sent you to me, just as Providence sent me to you” [Gaiman, 2005: 114]. Тристран уверен, что все неслучайно в его жизни. Он считает, что, если людям суждено встретиться, они обязательно увидят друг друга, несмотря на все препятствия, которые могут возникнуть на их пути. Но также, как простой земной человек, он не сомневается, что половина успеха находится в руках конкретного индивида: “You have to believe. Otherwise it will never happen” [Gaiman, 2005: 141]. Человек должен прилагать усилия для достижения своей цели, а не просто уповать на судьбу.

Однако звезда абсолютно уверена, что люди могут верить во что угодно, но ничто не может помешать случиться тому, что предопределено: “It doesn’t matter if I believe it or not, that’s just the way things are” [Там же]. Про неизбежность своей судьбы Ивейн размышляет, когда молодой человек предлагает помочь ей отправиться обратно на небо, в ее родную обитель: “That doesn’t happen’, she explained. ‘Stars fall, they don’t go back up again” [Там же]. Звезда не представляет, как можно противиться случившемуся. Это запрещено, ибо идет вразрез здравому смыслу и правилам природы, так как все в мире предрешено заранее. Кроме того, ей нравится, как в результате сложилась ее жизнь, ведь она могла бы вечно светить с небосклона на далекую землю и быть бесконечно одинокой.

Также верит в судьбу леди Уна, которую когда-то похитила и поработила ведьма Семела. Женщина верит, что все, что должно произойти, обязательно сбудется, вне зависимости от чьего-либо желания: “My time with you is almost done” [Gaiman, 2005: 181]. Леди Уна провела в рабстве 18 лет, а затем она получила долгожданную свободу. Звезды сошлись таким образом, исполняя пророчество, ибо все предопределено. Ведьма Семела пыталась ее уговорить остаться в услужении и дальше. Для нее это было крайне важно, так как она сильно

состарилась и потеряла часть своих магических способностей. Но всему свое время, и ничего вспять повернуть нельзя: “For these things have their rules. All things have rules” [Gaiman, 2005: 185]. Леди Уна уверена, что все происходит не просто так. Если кому-то суждено пройти сквозь ворота, они вечно будут для него открыты, а для всех остальных будут невидимы. Надо только следовать велению своего сердца.

Судьба – это выполнение всех обязательств до последнего. Если звезде выпало пророчество передать топаз – символ власти достойному претенденту, она связана этим до тех пор, пока он не найдется: “You are under a prior obligation, are you not? You have something that does not belong to you, which you must deliver to its rightful owner” [Gaiman, 2005: 171]. И сколько бы Тристрэн, Праймус, старшая ведьма Лилим или иные персонажи не смотрели на топаз, который висит на талии Ивейн, никто раньше положенного часа не может заполучить его.

Следующим важным мотивом, пронизывающим все повествование романа «Звездная пыль» является любовь. Как и в книге «Бразилия» персонажи рассматриваемого произведения Н. Геймана испытывают это чувство. Одно из первых и значимых обозначений любви можно охарактеризовать как нечто таинственное, странное, невыразимое, человек становится как будто потерянным, опьяненным, совершенно теряет способность мыслить разумно: “...intoxication”; “to be under a spell”; “dazed”; “under the strange stars, utterly, irrevocably, lost” [Gaiman, 2005: 21], “...he’s been mooning” [Gaiman, 2005: 23]. Любовь автор сравнивает с болезнью, которой можно заразиться, так как от нее нет спасения и средства исцеления.

По мнению старшего наследного принца Праймуса (Primus) любовь – это несчастье, потому что она лишает индивида способности здраво мыслить и свободно управлять своей жизнью: “You are young, and in love’, said Primus. ‘Every young man in your position is the most miserable young man who ever lived” [Gaiman, 2005: 120]. Влюбленные постоянно совершают глупости и попадают в передряги, которых легко можно было бы избежать, если не поддаваться этому странному, но волнующему чувству. Состояние влюбленности не может быть приравнено к

нормальной жизни. Любовь, как правило, настигает молодых людей, когда они не способны противостоять ее влекущей силе.

Любовь – всегда соединение двух людей, ибо это взаимное чувство: “You have saved my life, you are, by the law of my people, responsible for me, and I for you. Where you go, I must also go” [Gaiman, 2005: 136]. Если люди заключили союз, они поддерживают его и несут ответственность друг за друга. Любовь также можно интерпретировать как обязательство – она связывает прочнее, чем любые самые крепкие цепи: “He bound me with an obligation which binds my kind more securely than any chain ever could” [Gaiman, 2005: 171]. Изначально целью Тристрона было доставить звезду в свою деревню, и поэтому он приковал ее к себе волшебной серебряной цепочкой. Но после того, как юноша спас Ивейн от ножей старшей ведьмы Лилим, она сказала, что теперь испытывает чувство обязательства и ответственности по отношению к своему спасителю.

Таким образом, мотив *судьба* в данном романе включает в себя понятия непреклонности и справедливости, предопределенности и исполнения предначертанного; любовь же обозначает нечто непознанное и дурманящее, неразумное и обязательно взаимное. Следовательно, можно утверждать, что среди ведущих мотивов анализируемых романов можно выделить следующие: *судьба* и *любовь*. Значимыми также оказываются образы, вынесенные в названия рассматриваемых сочинений – «Бразилия» и «Звездная пыль».

Изучение центральных символов подводит читателя к более внимательному и вдумчивому прочтению произведений, акцентируя внимание на мелких деталях, из которых в итоге складывается общая картина цельного повествования. В обоих романах представлены два потусторонних мира, которые разделены четкой границей и представляют опасность для обычных жителей профанного пространства, погибающих при пересечении границы (как было, например, с индианкой-проводницей Купехаки и маленькими детьми Изабел). Обе пары влюбленных испытывают счастье и комфорт от того, что они вместе, но это происходит только на территории потусторонней локации. В романе «Бразилия» в реальной жизни молодым людям мешают расовые и социальные различия; в

романе «Звездная пыль» – влюбленные не могут быть вместе на территории деревни, ибо Ивейн по законам физики должна превратиться за Стеной в мертвый камень. Обе героини имеют все признаки инаковости и принадлежности к иному царству.

Одно из косвенных последствий союза между обычным смертным и потусторонним персонажем – невозможность иметь общих детей. Судьба в нарративах обоих авторов представлена как свод неких правил, которым неизменно нужно следовать, иначе не удастся заполучить то, что предназначено каждому человеку. Любовь в обоих романах всепоглощающая и искренняя. Она дает героям возможность жить ради друг друга и исполнять свое предназначение. Молодые люди могут служить своим Прекрасным Дамам, а героини – вдохновлять своих рыцарей на подвиги.

3.3. Символы и аллюзии в романах Дж. Апдайка и Н. Геймана

При создании романа «Бразилия» Дж. Апдайк по собственному признанию в послесловии обращался к некоторым произведениям, из которых черпал вдохновение для написания своей книги. В этом нет ничего удивительного, так как в одном из своих интервью он пояснил, что каждый писатель «пускается на поиски чего-то столь прекрасного, что порождало бы желание создать это самому <...> И с этой точки зрения все мы – воры» [Апдайк, 2024]. По мнению американского прозаика, абсолютно все писатели экспериментируют с поиском формы для той идеи, которую им удалось найти. С этой точки зрения читать очень полезно, погружаясь полностью в произведение и рождая в итоге что-то свое, отдаленно напоминающее первоначальное создание другого автора.

Помимо упоминания самого непосредственного прототипа своего нарратива – легенды о Тристане и Изольде в изложении Ж. Бедье, которое невозможно не заметить при чтении «Бразилии», Дж. Апдайк выделяет еще два: «Мятеж в глухомане» («Os Sertões», 1944) Эвклида да Кунья (Euclides da Cunha) и «Печальные тропики» («Tristes Tropiques», 1955) Клода Леви-Стросса. Референции к этим

документальным произведениям были необходимы писателю для создания правдоподобной обстановки при описании Мату-Гроссу, самого отдаленного района Бразилии, где происходили приключения героев. Данная территория представляет собой мало изученные огромные пространства, принадлежащие местным племенам, которые до сих пор живут по законам своей цивилизации. Они не спешат урбанизироваться и приобрести очертания прибрежных городов своей страны, построенных в лучших традициях современной культуры.

В первой из двух названных Дж. Апдейком книг можно усмотреть источник, который послужил основой для создания образа потерянных во времени конкистадоров во главе с Антониу Альваресом Ланьесом Пейшоту (Antonio Alvares Lanhas Peixoto). «Мятеж в глухи» повествует о войне под предводительством исторического персонажа Антониу Консельхейру (Antônio Conselheiro) в конце XIX века в Канудосе (Canudos). Данный человек был мистиком и проповедовал христианские ценности, выступал за помощь бедным и нуждающимся крестьянам. Постепенно он стал паломником, за которым шли фанатичные толпы последователей. Его объявили народным мессией. Когда его приверженцев стало очень много, было решено основать для них поселение. В Канудосе члены сообщества создали свою маленькую республику с собственными законами, которая казалась другим бедным бразильцам, например, бывшим рабам и этническим группам кабокло землей обетованной, возрожденной на их родине. Жители этого места начали оспаривать законность верховной власти в стране, и туда были отправлены правительственные войска, осаждавшие эту территорию несколько месяцев. После смерти предводителя поселение было разрушено, и, как написано, в отчетах, мятеж подавлен.

В романе «Бразилия» этот сюжет получил свое развитие при описании приключений героев в самой дикой части бразильских джунглей, где они встретились со странными людьми бандейры, которые были подданными собственного независимого королевства, неподчиняющегося местным властям. Эти люди искали золотое царство, которым правил золотой человек, О Дорадо: “... they would find the golden kingdom, ruled by the golden man, o dourado” [Updike,

2006: 199]. Но все поиски оказались совершенно безуспешными, и члены отряда погибли, а главные герои нашли возможность выпутаться из долгого заключения и отправиться домой.

В «Печальных тропиках» речь идет о путешествиях и антропологических работах К. Леви-Страсса, нацеленных на изучение местного населения. Несколько частей этой книги посвящены коренным бразильским племенам: Гуайкуру, Тути и другим. Их представители проживают в изолированных районах, куда трудно добраться цивилизованному человеку, и ведут привычный лишь для них образ жизни.

В своем романе Дж. Апдайк опирался на эти данные для создания правдоподобного образа диких индейских племен, населявших самые дремучие районы сельвы, куда главные герои попадают после побега с золотого прииска. Писатель описывает приемы выживания в джунглях, используемые данными племенами, и в художественной форме воплощает, возможно, немного приукрашенные факты о них: “They have taken to Arabian horses like magicians, using neither saddles nor stirrups; they mount up in a single leap. Their women to keep the tribe mobile, exterminate their children in their bellies, with violent self-injuries that leave them forever infertile; to make up their shortage of children, they steal them where they can, to raise as their own, in the ways of Satan” [Updike, 2006: 169]. В данном монологе брат предводителя бандейры Жозе (Jose) описывает так называемые дьявольские обычаи племени Гуайкуру, объясняя протагонистам причину, по которой, на его взгляд, были похищены их дети.

Помимо этих произведений Дж. Апдайк перечисляет еще целый ряд книг, оказавшихся полезными при создании его романа. Благодаря им возникает достоверность в ключевых эпизодах рассматриваемого сочинения. Это относится к описанию работы на золотом прииске, ограблении туристов мальчишескими бандами на пляже и т.д. Все эти труды несомненно оказали огромное влияние на создание настоящего бразильского колорита в анализируемом романе и помогли писателю увидеть расовую демократию в Бразилии, свободу от социальных предрассудков, проявления феминизма и взаимоотношения между женщинами.

Среди основных символов средневековой легенды о Тристане и Изольде можно назвать море и ладья, лес Моруа, замок Дор, золотые волосы, кольцо. Море и плавательные средства являются важными элементами кельтской культуры. Необъятный водный простор прочно ассоциировался у древних племен с потусторонним пространством: «кельты изображали невидимый мир усопших райской долиной, в которой души людей обретали желанное отдохновение перед возвращением на бренную землю в ином обличье. Попасть в эту сказочную обитель, согласно представлениям кельтов, населенную богами, феями, эльфами и великанами, представлялось возможным лишь по воде. В роли звена, связующего земную жизнь и загробный мир, у кельтов выступала вода, поднимающаяся на поверхность с большой глубины, – родники и источники» [Макарова, 2015: 146]. Тристан, когда в его жизни наступает сложный период, постоянно предоставляет морю право судьбоносного выбора. В первый раз ладья относит юношу к берегам Ирландии, где его, смертельно раненого, находит и излечивает Изольда. В следующий раз он отправляется по морю все к тем же берегам завоевать Изольду для короля Марка. Затем на обратном пути именно в море молодые люди, изнывая от жары, выпивают волшебный напиток, дарующий им любовь и страсть по отношению друг к другу. В последний раз корабль по морю доставляет королеву к умирающему Тристану, но путаница с парусами мешает им закончить это путешествие благополучно.

Лес Моруа, в котором скрывались влюбленные от преследований короля Марка, этимологически связан со смертью. Это еще один мифологический переход в иной мир, единственное место, где герои могли быть безнаказанно счастливы. Как показывает само название, «Замок Дор» (Castle d'Or) – фамильная обитель короля Марка, имеет непосредственную связь с золотом (d'or – от франц. золотой). Кроме того, возникает аллюзия к золотым волосам Изольды, что символизирует потусторонность, а в замок муж поместил ее как символ золота, принадлежащего ему по праву.

Кольцо – это еще один знаковый элемент легенды. С древних времен круг означает целостность и неразрывность. Изольда дарит Тристану свое кольцо, что

является подтверждением ее любви. Она обещает, что, если когда-нибудь увидит свой перстень на чужом человеке, это будет означать, что ее любимому нужна помощь, которую она во что бы то ни стало, ему окажет. Но в финале легенды это кольцо приносит известие о смерти Тристана, оставляя Изольду безутешной.

Почти все эти детали также фигурируют в романе «Бразилия». Тристан и Изабел находят свое спасение от преследователей только в тропическом лесу Мату-Гроссу. Золотые волосы девушки многократно подтверждают ее инаковость и неприступность по сравнению с обычными людьми. Вместо приворотного зелья Тристан дарит Изабел кольцо с надписью «DAR», что становится символом их клятвы друг другу. Данное кольцо по предположению отца Изабел, действительно, является очень ценным, так как оно указывает на принадлежность к тайной организации янки – ассоциации дочерей солдат, воевавших во времена гражданской революции: «... the ring came from one of the most sacred and arcane institutions of the ianques – an association of venerated daughters of the soldiers who fought in their uncouth revolution. It would be an epic achievement to wangle one» [Updike, 2006: 230]. Несмотря на все препятствия Тристан обещал достать такое же кольцо, чтобы заменить потерянное, и он сдержал свое обещание. Но новое кольцо не было таким древним и волшебным, как изначальное.

В сказках зелья, так же, как и кольца, обычно обладают магическими свойствами. Кроме того, они еще указывают на бесконечность и бессмертие. Сюжет изучаемого произведения метафорически можно рассматривать как «кольцо», потому что он имеет своего рода круговую композицию. Это подчеркивает идею о том, что любовь никогда не умирает, независимо от времени и обстоятельств. Кольцо как бы состоит из основных символов этой истории. Достижение процветания и более высокого социального положения в некотором смысле является «ядом» для Тристана, что делает его антигероем, поскольку Изабел расплачивается за обряд кольцом, а вместе с ним оба они теряют элемент вечности и безвременности своей любви.

В начале романа, когда Тристан знакомится с Изабел на пляже на нем надета футболка с надписью: «Однокая звезда» (Lone Star), что символизирует его

временное одиночество до знакомства с любимой, но также заложенный потенциал блестать, бьющую через край энергию и намек на воинственность. Также здесь можно усмотреть референцию к центральному символу «Звездной пыли» – упавшей звезде, до встречи с Тристраном Ивейн также была совершенно одинока. В финале произведения Триштан снова попадает на пляж, там его окружает банда босоногих мальчишек, на футболке одного из них он успевает прочесть «Черная дыра» (Black Hole). Эта встреча оказывается последней для мужчины, на что указывает надпись: черная дыра считается последней фазой жизни звезды, это место, из которого никто не возвращается. Данные символы также можно назвать кольцевыми в исследуемом тексте.

Если говорить про символику цвета, то в нарративе представлены всего два – черный и белый. Указанные цвета символизируют две противоположности, но при этом и две стороны одного и того же. Помимо уже приведенных примеров о цвете кожи героев, можно еще добавить дополнительные сравнения: “*Two squares of chessboard, come to give us a game!*” [Updike, 2006: 163]. Здесь Триштан и Изабел представлены как белая и черная шахматные фигуры на игровой доске. В нижеследующем примере: “*... one of those sudden and terrific thunderstorms of Sao Paulo had darkened the air so that everything appeared in negative, with shadows white and plaster walls black...*” [Updike, 2006: 61] предлагается описание комнаты, в которую нагрянули нанятые люди отца Изабел, в попытке навсегда разлучить влюбленных. Здесь опять можно усмотреть противопоставление белого и черного.

Таким образом, можно заключить, что в нарративе используется множество разных символов, помогающих лучше понять тонкости повествования. Исследуемый текст имеет однозначные отсылки ко многим написанным ранее работам, что непосредственно признает сам автор, не претендуя на полную оригинальность основы своего сочинения. Следовательно, роман «Бразилия» – это в большой степени переработанные идеи других писателей, которые переходят в произведение Дж. Апдайка, а оно само является уникальным событием в литературном мире XX века.

В романе «Звездная пыль» Н. Гейман создает много художественных образов, чтобы выразить свое понимание и позицию к чувствам, существующим между мужчиной и женщиной. Читатель считывает авторское отношение к героям и происходящим событиям с помощью множества деталей. В этом параграфе мы рассмотрим те художественные элементы, которые помогают лучше проникнуть в замысел этого писателя и сформировать эмоциональное понимание происходящих в романе коллизий.

У анализируемой книги есть несколько прототипов. Остановимся на двух из них, ибо они ни у кого не вызывают сомнения. Сам сюжет «Звездной пыли» определенно напоминает повесть Д.Р.Р. Толкина «Кузнец из Большого Вуттона» (“Smith of Wootton Major”, 1967). История начинается с того, что каждые 24 года во время праздника местный повар, которого называют Мастер Нокс (Nokes), готовит невероятно большой пирог, пытаясь превзойти своих предшественников. Однажды этот кулинар решает положить в пирог 24 безделушки и одну звездочку, которую он нашел в закромах предыдущего повара. Последний неожиданно для всех пропал, не выбрав себе преемника. Ученик нового повара с уверенностью говорит, что найденная звезда – волшебная. Поэтому с тем счастливцем, который случайно получит эту звезду, может случиться волшебство.

Во время пира звезду незаметно съедает главный protagonист повести, будущий кузнец, и с ним начинают происходить разные чудеса. Во-первых, так же, как и Дунстан в романе Н. Геймана, герой Д.Р.Р. Толкина начинает чувствовать безотчетную тягу к странствиям, которую невозможно победить или усмирить: “He looked out of the window, and the world seemed quiet and expectant. A little breeze, cool and fragrant, stirred the waking trees. Then the dawn came, and far away he heard the dawn-song of the birds beginning, growing as it came towards him, until it rushed over him, filling all the land round the house, and passed on like a wave of music into the West, as the sun rose above the rim of the world” [Tolkien, 2024]. Можно заметить, что стилистика описания Волшебного мира в этой повести очень напоминает геймановскую. Читатель как будто чувствует этот ароматный ветер, проникающий с востока и наполняющий пространство музыкой. Аналогичным образом в романе

«Звездная пыль» именно ветер упоминается в качестве вестника Волшебной Страны, приносящего напоминание о том, что стоит доверять своим мечтам, ведь иной мир находится так близко: “...when the wind blew from beyond the wall, bringing with it the smell of mint and thyme and redcurrants, and at those times there were strange colours seen in the flames in the fireplaces of the village” [Gaiman, 2005: 32]. Каждый раз описание ветра преподносится как нечто очень романтичное, навевающее грезы и несбывшуюся страсть к приключениям, до которых буквально рукой подать, если осмелиться и начать их совершать.

Во-вторых, автор повести недаром делает главного ее героя кузнецом, ведь как известно, люди этой профессии согласно мифологическим представлениям обладают магическим ореолом. Они связаны с подземным миром, то есть являются далеко не простыми смертными. Таким образом, герой Д.Р.Р. Толкина может легко перемещаться в Волшебную страну и обратно, не испытывая никаких препятствий. В повести такая способность объясняется наличием звезды на лбу у кузнеца. В рассматриваемом романе Тристран также имеет способность беспрепятственно перемещаться из одного мира в другой, будучи не обычном человеком, а сыном феи.

Однажды кузнецу доводится познакомиться с самой королевой Волшебной Страны. Таким же образом везет и Дунстану, когда на ярмарке, он встречает леди Уну, наследницу королевства Штормхольд. Каждый раз попадая в иное царство, кузнец испытывает внутренний подъем и благоговейный трепет перед всеми чудесами, доступными там ему, единственному среди смертных. Возвращаясь в родную деревню, он с каждым разом переживает все большую и большую горечь неясной утраты: “The high field where he stood was silent and empty; and he knew that his way now led back to bereavement” [Tolkien, 2024].

Подобное чувство разочарования одолевает Тристрана, когда ему необходимо вернуться домой со звездой в качестве доказательства, что торжественный обет выполнен: “And it came to Tristran then, in a wave of something that resembled homesickness, but a homesickness comprised in equal parts of longing and despair, that these might as well be his own people, for he felt he had more in common

with them than with the pallid folk of Wall in their worsted jackets and their hobnailed boots” [Gaiman, 2005: 169]. Все испытания, произошедшие в Волшебной Стране, и ценный опыт, полученный там, не могут сравниться с размеренной монотонностью жизни в деревне. Вот почему выбор протагониста, о том, где нужно остаться, очевиден. Но в отличие от Н. Геймана, Д.Р.Р. Толкин не позволяет своему герою переселиться в иной мир навсегда.

Оба произведения начинаются и заканчиваются обрядовыми праздниками, во время которых происходят знаковые события. Кузнец по собственной воле расстается со своей звездой и назначает преемника, который так же, как и он, в дальнейшем получает возможность посещать Волшебную Страну. Тристран же решает не прощаться со своей звездой и навсегда покидает родную деревню.

Второй прототип романа «Звездная пыль» – это роман-притча «Луд Туманный» (“Lud-in-the-Mist”, 1926) Хоуп Миррлиз (Hope Mirrlees, 1887-1978). Именно на это произведение указывал Н. Гейман, приводя его в качестве примера, вдохновившего его на написание известного нарратива. В повествовании писательницы жители Луда Туманного напрочь отказываются от волшебных даров и всяких торговых связей с соседним царством фей (Fairyland). Единственный товар из туманного города, который продолжает поступать на прилавки – это контрабандные фрукты. Их легко можно вычислить по тому воздействию, которое они оказывают на обычных людей. У жителей начинают развиваться безудержные фантазии и появляются непонятные мечты. Но рациональным людям пустые сказки и выдумки ни к чему, поэтому власти запрещают волшебство при помощи закона: “Again, fairy was delusion, so was the law. At any rate, it was a sort of magic, molding reality into any shape it chose. But, whereas fairy magic and delusion were for the cozening and robbing of man, the magic of the law was to his intention and for his welfare” [Mirrlees, 2024]. Население деревни Застенье из романа Н. Геймана тоже боится выходцев из потустороннего мира. Они охраняют свою брешь день и ночь многие сотни лет и со временем даже теряют интерес к ярмарке – единственной возможности взаимодействовать с маленьким народом, проживающим по ту

сторону стены. Вместо этого общения они предпочитают восторженные разговоры об открытиях в научной сфере.

Но волшебство невозможно ни скрыть, ни уничтожить, ни убрать из повседневной жизни, особенно, если иной мир находится так близко к профанному. Поэтому в романе-притче народ Луда-Туманного находит нечто чудесное в перешептываниях осенних листьев и журчании речной воды, а ностальгия сравнивается со сладким нектаром цветов: “Why is Melancholy like Honey? Because it is very sweet, and it is culled from Flowers” [Mirrlees, 2024]. Жители же Застенья в романе Н. Геймана в свою очередь находят нечто прекрасное в особом мерцании звезд и игривых бликах огня, рассыпающихся цветными переливами и усиливающимися при дуновении восточного ветра: “The fire that was burning in the grate of Monday and Brown’s belched and twisted in a flurry of greens and scarlets, topped with a fizz of silver twinkles, of the kind one can make for oneself at the parlour fire with a handful of tossed iron filings” [Gaiman, 2005: 34]. Присутствие чего-то волшебного в обычном мире описывается подчеркнуто неуловимо, в виде оттенков, негромких звуков, намеков, но, тем не менее, вполне ощутимо, если говорить об обоих произведениях в целом.

Помимо таких крупных аллюзий на целые произведения, в романе «Звездная пыль» встречаются небольшие детские стихотворения с исключительно выдуманными сюжетами и героями, которые оживают в Волшебной Стране. Это происходит, потому, что только в детстве человеческое сознание является настолько же свободным, как и у древнего пращура. Соответственно, дети видят чудеса повсюду. Например, обращает на себя внимание такое стихотворение, строчки которого чудесным образом ожили к удивлению Тристана:

“How many miles to Babylon?
Three score miles and ten.
Can I get there by candlelight?
There, and back again.
Yes, if your heels are nimble and light,
You can get there by candlelight” [Gaiman, 2005: 63].

В этом поэтическом тексте повествуется о невероятной возможности перемещаться в пространстве благодаря свету свечи, хотя изначально речь шла всего лишь о том, чтобы просто зажечь свечу на закате уходящего дня. Приведенная выше детская рифмовка визуализируется в романе в самом прямом смысле: некий житель Волшебной Страны в благодарность за то, что Тристран спас его из заколдованного леса награждает последнего огарком свечи, который стоит только зажечь и подумать о месте, где хочется быть, как мгновенно туда и переносишься.

Еще одним примером таких оживших стихов можно назвать рифмовку про льва и единорога, дравшихся за корону: “The Lion and the Unicorn were fighting for the crown” [Gaiman, 2005: 90]. Исторически здесь идет речь о союзе между Англией и Шотландией и объединении их гербов в единый. Шотландия признала себя вассалом Англии. Вот почему считается, что фигурально лев (символ Англии) победил единорога в борьбе за имперскую корону. Но в романе эти герои оживают и ведут настоящую смертельную битву на поляне рядом с золотой короной, украшенной драгоценными камнями: “In the centre of the glade, on the grass some distance from them, was an ornate golden crown, which glittered in the afternoon sunlight. It was studded with red and blue stones: rubies and sapphire” [Gaiman, 2005: 89]. Заранее зная исход их битвы, Тристран принимает мужественное решение спасти единорога от гибели. Сделать это оказалось очень просто – юноша позвал льва и объявил ему, что он – победитель, и корона по праву принадлежит ему. Следовательно, единорог – посланец матери-луны для защиты звезды – был спасен.

Помимо детских стихов в романе есть отсылка к древнегреческому мифу о Дафне, превратившейся в дерево, чтобы избежать встречи с богом Аполлоном. Здесь можно усмотреть аллюзию на миф, популярный среди обитателей гор. В нем речь идет о великане, который уснул, а его части тела превратились в горные хребты.

Одним из сквозных символов всего романа можно назвать серебряную цепь. Именно она сковывает леди Уну и невербально намекает на ее рабство у мадам Семелы: “The remarkable thing was a thin silver chain that ran from the young lady’s

wrist, down to her ankle and into the painted caravan behind her" [Gaiman, 2005: 15]. Такой же цепью Тристран приковывает к себе Ивейн, чтобы она не убежала от него: "He unwound one end of the silver chain, and slipped it around the girl's slim wrist. He felt the loop of the chain tighten about his own" [Gaiman, 2005: 81]. Еще раз этот символ используется при описании топаза, который Ивейн приходится носить на себе до тех пор, пока истинный наследник Штормхольда не получит его: "The firelight glinted on the topaz set in silver which the star wore on a knotted silver chain about her waist" [Gaiman, 2005: 126]. Следовательно, можно заключить, что серебряная цепочка символизирует обязательства, возложенные на ее обладателя. Пока не закончится срок действия данного зарока, цепочка не может разомкнуться и исчезнуть, что иносказательно означает, что все в жизни связано. Когда же герой узнает об этих связях, цепи разрываются.

Звездная пыль, именем которой назван роман Н. Геймана, также является символом, возможно, не таким ясным и прозрачным, как предыдущие, но также довольно интересным и весьма значимым. Эти светящиеся, разбросанные повсюду мельчайшие осколки звезд представляют собой жителей, населяющих иной, волшебный мир. Зачастую они представлены крохотными существами, которые пересмеиваются, говорят тоненькими хрустальными голосами и мерцают в темноте. Пыль отделяется от звезды, когда она движется особенно быстро. Это основной признак ее инаковости: "There was no moonlight between the trees, but the unicorn glimmered and shone with pale light, like the moon, while the girl herself glittered and glowed as if she trailed a dust of light" [Gaiman, 2005: 106]. В финале романа на последних его страницах при описании Тристрана и Ивейн прилагательное «пыльный» (*dusty*) появляется в тексте несколько раз. Этот эпитет характеризует протагонистов как вечных запыленных странников, ищущих новые впечатления. Наконец, они возвращаются в Штормхольд. Мужчина вступает в права престолонаследия и правит страной до самой старости, пока смерть не приходит к нему: "Time, the thief, eventually takes all things into his dusty storehouse, but they were happy, as these things go, for a long while" [Gaiman, 2005: 193]. Возможно, в этом контексте прилагательное *dusty* характеризует одновременно и

пыльный склад на задворках времен, и подчеркивает принадлежность protagonистов к потустороннему миру (особенно это относится к Ивейн).

Если говорить о символике цвета в данном произведении, то она весьма разнообразна. Волшебная Страна пестрит всеми цветами и оттенками радуги, среди которых выделяются серебряный, белый и золотой – цвета самой звезды и всего, что связано с ней. Например, отправленный ей на помощь единорог – волшебный телохранитель, посланец ее матери луны, имеет абсолютно белый цвет. Он также, как и сама звезда, блестит в темноте: “The Unicorn glimmered and shone with pale light, like the moon” [Gaiman, 2005: 106]. Именно такие дополнительные характеристики помогают читателю легче ориентироваться в большом сказочном мире, где вначале не очень понятно, добрым или злым будет новый персонаж.

Будущие лорды Штормхольда ассоциируются с черным цветом. Они всегда одеты во что-то черное, ездят на черных лошадях: “Black horses, black plumes, the coach was fresh painted in black, and each of the lords of Stormhold was dressed in mourning” [Gaiman, 2005: 69]. На Праймусе надето длинное черное одеяние: “...long black monkish robe” [Gaiman, 2005: 64-70]. Черный цвет превалирует в одежде Септимуса: “...a black doublet and hose, a black hat with a black feather in it <...> a foppish assassin” [Там же]. С одной стороны, это связано с трауром, наступившим после смерти их отца, но с другой, в романе черный цвет означает символ власти. Сам королевский замок описывается как гранитный, что можно считать оттенком светло-черного. Вся сюжетная линия, связанная с лордами – безрадостная, довольно жестокая, они – убийцы и добывают власть, не гнушаясь пролить кровь своих близких. И небо над ними свинцовое, черно-синее, и сопутствующие им пейзажи обычно мрачные и пустынны.

Старшая ведьма Лилим показана преимущественно в красном цвете: красный, пурпурный, пунцовый, сливовый, яркий, кроваво-красный, алый (*red, purple, crimson, plum-coloured, vivid, bloody splash of scarlet*). Эти оттенки используются для описания устрашающего вида ведьмы, ее кровожадного стремления вырезать сердце звезды. Лилим часто возникает в окружении своих древних ножей, что указывает на первобытные жертвоприношения, оставшиеся как

пережиток только у этой категории жителей Волшебной Страны. Очень символичен рассказ о том, где хранится смерть ведьмы: “The squirrel has not yet found the acorn that will grow into the oak that will be cut to form the cradle of the babe who will grow to slay me” [Gaiman, 2005: 96]. Как у классического злодея смерть Лилим может случиться при очень необычных обстоятельствах, предсказанных заранее, как и в любой сказке. Белка должна найти особый желудь, из него вырастет дуб, из которого будет вырезана колыбель для ребенка, и когда он вырастет, то сможет убить ее.

Леди Уна, фея и наследница престола, представлена в романе как красивая девушка с фиалковыми глазами и кошачьими ушками. Она достаточно часто превращается в экзотическую разноцветную птицу: “... a remarkable bird, as large as a pheasant, but with feathers of all colours, garlish reds and yellows and vivid blues. It looked like a refugee from the tropics, utterly out of place in this green and funny wood” [Gaiman, 2005: 148]. Как и все добрые представители Волшебной Страны, фея не имеет определенного цвета.

Имя сестры принцев, первой дочери восемьдесят первого Лорда Штормхольда, Уна, что в переводе с латинского обозначает единственная. И действительно, несмотря на то, что ее еще маленькой девочкой обманом украла и поработила злая ведьма Семела, женщина дождалась момента невероятного совпадения для снятия своего заклятия и стала правительницей Штормхольда. В кельтской мифологии Уна (Oonagh) была королевой фей, а в известном произведении Эдмунда Спенсера «Королева фей» так звали принцессу. Здесь Уна также является принцессой и феей.

Анализируя поэтику романов «Бразилия» и «Звездная пыль», необходимо отметить использование авторами аллюзий на уже написанные произведения. Они расширяют границы романов и вплетают узнаваемые образы в совершенно новый сюжет, сближая автора и читателя. Этот стилистический прием создает контекст, который при прочтении усиливает завершенность характеров и имплицитно воздействует на адресата. Центральные символы подводят читателя к более внимательному и вдумчивому прочтению произведений, акцентируя внимание на

мелких деталях, таких, например, как цветовая палитра, из которых в итоге складывается общая картина всего повествования.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Главные герои романов «Бразилия» Дж. Апдайка и «Звездная пыль» Н. Геймана имеют инвентироанные образы, сохраняя при этом основные черты своих легендарных прототипов. Например, персонажи обоих произведений имеют похожие имена: Триштан и Изабел, Тристран и Ивейн. В романе Дж. Апдайка сильнее присутствует сходство с легендой: судьбоносность встречи героев, символика пятна девственной крови, преследование отца героини. Последний представлен как однозначный выходец из иного пространства. Образ Изабел выделяется светлыми волосами и кожей, невозможностью иметь общих детей с Триштаном, а также адаптированностью к новому статусу и безболезненным прохождением инициации, что может являться косвенными признаками ее иного происхождения. Героиня также символически исцеляет Триштана и проявляет мужественный воинственный дух. Триштан в романе представлен как рыцарь-воин, герой-защитник, который служит своей возлюбленной Изабел всю жизнь. У него есть аналог меча – лезвие бритвы, а за свое трудолюбие и доблесть он в finale получает почти аристократический статус.

Действующие лица романа "Звездная пыль" также соответствуют образам средневековых влюбленных. Тристран готов на любые рыцарские подвиги, сравнимые по сложности разве что с поиском святого Грааля. Единорог заменяет ему коня, а огарок свечи – меч. Ивейн он называет королевой своего сердца, которой он собирается служить всю жизнь. Ее образ также символичен и соответствует инаковости изначального персонажа Изольды. Она белоснежная, сияющая и хромая. Девушка не стареет, не ест и бездетна, ее матерью является луна, а сестрами – звезды. Все это указывает на принадлежность Ивейн к другому миру.

При более внимательном рассмотрении каждого нарратива можно обнаружить общие черты, которые в той или иной степени присутствуют во всех трансформациях классических историй. Например, авторы могут использовать гендерную инверсию или новую традицию описания сюжета с феминистическим

уклоном. Это приводит к изменению судьбы героев и открывает новые возможности. Например, в романе «Бразилия» Изабел проходит инициацию и возвращается из иного мира с возможностью иметь счастливую жизнь, в то время как Триштан погибает. А в «Звездной пыли» Ивейн остается вечной правительницей Штормхольда, будучи бессмертной. В нарративы могут быть введены модные и распространенные современные идеи, выступающие в качестве новой морали. Например, в романе "Бразилия" прославляется наслаждение телом. Эти преобразования позволяют героям средневековой легенды прожить более счастливую совместную жизнь, чем в оригинальной истории.

Соответственно, можно утверждать, что в обоих романах инвертированные образы главных героев легенды во многом соответствуют своим средневековым прототипам, укрепляя линию инаковости Изольды и ее семьи, а также рыцарской доблести Тристана.

В романе "Бразилия" присутствует сюжетообразующая метафора "*to take, you must give*", которая подчеркивает, что все имеет свою цену, и за мечту необходимо расплачиваться. Изабел старается заплатить за все, чем она обладает, и в итоге она находит свое счастье с Триштаном. Девушка дарит юноше свою девственность в начале романа, а в дальнейшем и самое ценное, что у нее осталось – кольцо DAR при прохождении обряда инициации. Автор считает, что способность получать и отдавать является неотъемлемой частью женского начала. Весь роман наполнен взаимоисключающими образами (*give – take, live – die, black – white, angel – whore, love – hate*), которые, по сути, являются сторонами одного целого. Они отображают сложность и противоречивость человеческого характера и душевного состояния, а также подчеркивают важность перемещения по различным локациям и перехода между реальностью и иным миром.

В романе «Звездная пыль» сюжетообразующей метафорой можно назвать звезду, которая занимает центральное положение во всем романе. Звездой является сама героиня Ивейн, именно за ней отправляется Тристран в Волшебную Страну. Этот поход можно назвать его квестом ради прекрасной дамы. Ведьмы Лилим считают звезду источником своей молодости, красоты и силы и стремятся

заполучить ее сердце. Братья-лорды ищут звезду как символ их наследственной власти в королевстве Штормхольд, ведь именно она носит на себе выброшенный перед смертью их отцом драгоценный топаз. Леди Уна ждет предсказания, «когда луна лишится своей дочери», для освобождения из многолетнего рабства. В финале романа каждый герой, в той или иной степени, получает то, что он искал, в зависимости от своих добрых или злых намерений.

В обоих произведениях судьба играет важную роль, предопределяя события и действия героев. В романе Дж. Апдайка главные персонажи сталкиваются с неизбежным взрослением и преображением самих себя. Они вынуждены полностью потеряться, а затем возродиться в новом обличии и качестве. Судьба в этом случае не допускает полумер и требует полного доверия и преданности ее силам. В произведениях Н. Геймана судьба также неизбежна, она предопределяется высшими силами задолго до рождения героев, а сами они являются лишь исполнителями того, что было им предначертано.

И в том, и в другом произведении любовь играет ключевую роль, хотя в разных проявлениях. В романе Дж. Апдайка это чувство представляет собой целую вселенную. Это – яркое солнце в жизни главной героини. Она испытывает глубокую привязанность по отношению к своему возлюбленному. Для Триштана любовь также становится самым драгоценным элементом, без чего он не может жить. Без любви, считает герой, возможна только смерть. В то же время отец и дядя Изабел описывают любовь, выделяя ее физиологический аспект, вероятно, потому что им не довелось испытать настоящее искреннее чувство.

Н. Гейман подходит к теме любви с другой стороны. Он говорит о том, что любовь – это болезнь, опьянение, которому невозможно противостоять. Однако она также воплощает обязательство и верность. Для героев этого прозаика любовь – это серьезное, взрослое отношение к жизни, полная ответственность перед партнером.

Оба автора признают влияние других произведений на свое творчество. В XX веке вся литература постмодернизма опирается на отсылки к ранее написанным произведениям. Дж. Апдайк в своем романе реферирует к различным книгам, которые помогли ему создать более реалистичный и колоритный мир Бразилии

(например, «Мятеж в глухи» Эвклида да Кунья и «Печальные тропики» Клода Леви-Страсса). Н. Гейман также черпает вдохновение из других произведений, чтобы создать свой фантастический мир и добавить в него все оттенки волшебства («Кузнец из Большого Вуттона» Д.Р.Р. Толкина и «Луд Туманный» Хоуп Миррлиз). Символика цвета, а также сюжетообразующие метафоры в обоих произведениях делают их персонажей более реалистичными и отличают современные тексты от средневековой истории о Тристане и Изольде.

Соответственно, в исследуемых произведениях авторы применяют жанр «интеллектуального ретеллинга», что совсем не портит средневековую легенду, а наоборот, позволяет читателям найти новые источники вдохновения и переосмыслить как сюжет, так и своё отношение к жизни. Анализ легенды о Тристане и Изольде через призму малоизвестных произведений Дж. Апдейка и сравнение их с интерпретацией Н. Геймана позволили выявить общие особенности переноса героев в другое историческое время и иное пространство. Таким образом, можно заключить, что введение нового литературного понятия «интеллектуальный ретеллинг» помогло нам выделить изучаемые романы в отдельную жанровую разновидность трансформации мифологического сюжета и образов с наличием ряда определенных признаков: ведущие мотивы, образы, сюжетообразующие метафоры, а также литературные аллюзии и основные символы, в том числе цветовая палитра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мифы, легенды и сказки представляют собой очень интересные нарративы для читателя. Они связывают людей, живших тысячи лет назад, с современной цивилизацией и показывают, что мы все едины. Все мировые мифологические предания имеют общие корни и опираются на культурную память поколений, сохраняющую самое важное из накопленного человечеством.

Миф – это древнейший литературный жанр, полный не всегда понятных аллегорий, и содержащий в себе закодированный первообраз, являясь прототипами многих последующих художественных сюжетов. Миф можно назвать своеобразным продуктом психики человека, в котором повторяются все природные изменения в измененной форме. Поэтому миф нельзя отрицать и принять за архаический вымысел в эпоху цифрового прогресса. Эта та часть человеческой сущности, которая никогда не устаревает, но наполняет наше существование смыслом и внутренней логикой.

С точки зрения древних людей все описанное в мифе является историческими фактами. Повторяющиеся паттерны мировых мифологий позволяют сделать вывод о существовании единого мономифа, в котором заключены этапы исследования внутреннего я каждого человека и становления взрослой личности.

Раньше человек воспринимал все иначе. Пространство всегда имело конкретные границы, а время было цикличным, отсюда берет свое начало фантастическая идея о параллельных мирах. Все действия мифологического героя можно считать вечными, потому что весь его путь повторяется и абсолютно предсказуем, а также всегда имеет одну и ту же цель назначения.

Легенда – жанр народного фольклора, рассказывающий о вымышленных событиях/героях, переносящих нас в далекое прошлое или мир фантазии. В легенде происходит инкорпорация волшебного повествования и христианской атрибутики, народного культа и библейских реминисценций. Легенда не описывает реальную действительность, но повествует о нескольких особо важных проекциях исторической реальности для выполнения своей назидательной функции. В легенде

сконцентрированы все наиболее важные для народа модели поведения, в которых современники могли бы черпать силы и надежду на светлое будущее и победу добра над злом. Главными героями этого жанра становятся исторические персонажи, сюжетные коллизии разворачиваются в реальной географической локации, время описываемых событий вполне узнаваемо, но не определяется конкретными цифрами. Единственное, что ставит легенду в один ряд с чудесными историями – наличие фантастических происшествий и появление сверхъестественных существ.

Волшебную сказку можно представить в качестве социально-адаптированной версии мифа. Многие исследователи видят в сказке упрощенную, десакрализованную форму мифа, сохраняя при этом исходную структуру пути мифологического героя. Сказку отличает строгая бинарность персонажей, пространства, времени, а также четкая структура. Схематически сюжет любой сказки можно представить в виде следующей последовательности: отправление в путешествие, переход в иной мир, борьбу с вражескими силами, победу над ними и возвращение домой в новом статусе, что в целом соответствует прохождению древнего обряда инициации.

Сказка имеет развлекательную, дидактическую и терапевтическую функции. Формируя сказочную реальность как некое подобие эскапистского измерения, современные авторы обладают возможностью осуществить то, что невозможно в реальном мире. Именно эта возможность реализовать свои потребности объясняет современную тенденцию обращения к сказочному повествованию в жанре ретеллинга с элементами неомифологизации, что добавляет популярности фэнтезийным произведениям. Каждый раз автор не просто излагает хронологию событий общеизвестной истории, а пытается расширить пересказ собственным пониманием произошедшего. Соответственно, ретеллинг – это своеобразный эксперимент с исходным текстом, который может получить самое неожиданное развитие при создании его современной версии, а «интеллектуальный ретеллинг» – это полноценное художественное произведение с развитой системой главных персонажей и новых разработанных символов, ведущих мотивов, сюжетообразующих метафор, в котором полностью перерабатывается изначальный

мифологический сюжет и проявляется новая авторская интенция.

Легенда о Тристане и Изольде появилась в том виде, в котором мы ее знаем, в XI–XII вв. в момент зарождения куртуазной литературы о Странствующем Рыцаре и его служении Прекрасной Даме. Бретонский цикл рыцарского романа основан на кельтских мифах, соответственно, можно утверждать, что сюжет изучаемой легенды намного древнее обозначенного исторического периода. Основная фабула взята из кельтских сказаний о подобном любовном треугольнике между королем, его сыном и королевой, но акценты анализируемой истории смешены в сторону полной невиновности главных героев в происходящих преступных событиях. Многие мотивы рассматриваемой легенды можно найти в ирландских жанрах: имрам (морское путешествие героя в иной мир); эхтра (приключения героев в потустороннем мире) – здесь приводятся доказательства, что Ирландия и вся семья Изольды являются представителями иного мира: золотой цвет волос Изольды, прибытие Тристана в Ирландию в ладье, сражение с ирландскими вражескими силами – великанином Морхольтом и драконом, изготовление волшебного напитка матерью Изольды; айтхеда (похищение и бегство), а также связанный с наложением заклятия гейс (волшебный напиток, который нельзя пить влюбленным).

Также данную легенду некоторые исследователи считают калькой с древнегреческих мифов о Минотавре и о чередовании сезонности в природе, где Тристан может быть представлен в образе вечно умирающего-воскрешающего героя, связанного с культом плодородия и прихода весны, а Изольда с образом похищенной невесты – солнца из потустороннего мира.

Проведенный анализ сохранившихся литературных источников легенды о Тристане и Изольде включает в себя произведения Томаса Британского, Готфрида Страсбургского, Марии Французской и Кретьена де Труа, которые собирательно объясняют причины образовавшегося любовного треугольника и трагической обреченности влюбленных. Многие современные исследователи причисляют исследуемую легенду к разряду мифологических, так как она пережила свою историческую эпоху и по-прежнему актуальна. Помимо этого, универсальность

описываемых любовных отношений страсть-любовь-смерть делает ее прототипом единственно настоящей любви западного мира.

Существует также предположение, что главные герои легенды о Тристане и Изольде намного древнее кельтских мифов и представляют собой не людей, а метафоры – погоня ночи за солнцем, или человека, вечно ищущего свою душу. Легенда может быть рассмотрена как рассказ о выдающемся событии или поступке человека, воспринимаемый как достоверный. Миф же затрагивает глубинные пластины психики человека. Легенда о Тристане и Изольде мифологична по своей сути, хотя имеет все признаки легенды как литературного жанра.

История любви Тристана и Изольды – общая тема для многих произведений Дж. Апдайка, которая безусловно имеет биографические корни. Он ищет ответ на вопрос, возможна ли страстная любовь со счастливым концом в современном мире. Герои его рассказов не выдерживают испытаний. Романтика рассказов прослеживается в поиске и следовании рыцаря за Прекрасной Дамой, что характерно для легенды о Тристане и Изольде. Мужские персонажи приведенных рассказов находят спасительную возможность личной свободы в супружеской измене. Также они обречены бесконечно ту единственную любимую, которая заменит им весь мир. Женщина по мнению автора всегда должна быть недоступной, загадочной, как древняя тайна, а мужчина – вечный странник в поисках настоящей любви. Любовь – это погоня за невозможным, за тем, что вечно ускользает.

В своих рассказах автор применяет композиционную трансформацию, перенося героев в настоящее время и совершенно, казалось бы, неподходящие канонических образам декорации – кресло стоматолога, в музей, на корабль, город, употребление транквилизаторов, взаимодействие Марка с адвокатом. Таким образом автор проверяет потенциал героев следовать своему изначальному сюжету в новых обстоятельствах. Персонажи Дж. Апдайка не решаются сделать выбор в своей жизни, подчиняясь семейному долгу. Но оставляют себе отдушину для адюльтера, как когда-то сделал сам автор. Возможно все эти произведения обладают некой терапевтической силой преодоления жизненного кризиса Дж. Апдайком и являются его вариантом прохождения этого пути.

В анализируемых романах присутствуют сказочные элементы запретов, следование внутреннему зову, побег из дома, переход границы и попадание в таинственный лес. В них можно наблюдать элементы погони и победы над вражескими силами, наличие волшебных предметов и помощников, помогающих героям, а также процессы прохождения инициации и возвращения домой в новом статусе. Подобная жанровая трансформация оказывается необходимой авторам для возможности создать своим героям шанс на счастливую совместную жизнь, если не в реальном мире, то хотя бы в потустороннем во время их путешествий. Но в романе «Бразилия», когда персонажи оказываются вновь дома, главный герой не справляется с новыми возможностями, открытыми для него после чудесных изменений, поэтому погибает. В романе же «Звездная пыль» протагонист решает в итоге не возвращаться в профанный мир и остается со своей любимой в потустороннем пространстве Волшебной Страны, где обретает счастливую любовь и полную реализацию своих способностей.

В каждом из анализируемых произведений безошибочно угадывается заложенный в них первоначальный сюжет благодаря сохранившемуся хронотопу или деталям, косвенно намекающим на референцию к изначальной легенде. При более детальном рассмотрении каждого анализируемого нарратива можно выделить некоторые общие черты, в той или иной степени присущие всем трансформациям классических историй. Например, это могут быть гендерные перевертыши или новая феминистическая традиция описания традиционного сюжета. Именно Изабел проходит инициацию и получает возможность на счастливую жизнь после возвращения из иного мира, а Триштан погибает; Ивайн также переживает своего любимого, управляя в одиночестве их королевством Штормхольд в finale сочинения.

Протагонистов часто помещают в реальность, более близкую и понятную читателю, причем для объяснения их поведения используются современные социальные ситуации. Кроме того, в нарратив вводятся модные и достаточно популярные лозунги в качестве новой морали – например, прославление телесных удовольствий на страницах «Бразилии». Но во многом благодаря именно таким

преобразованиям у героев средневековой легенды появляется возможность испытать более счастливую совместную жизнь, чем в исходном, каноническом варианте. Для этого Дж. Апдейк отправляет своих героев в последнее, по его мнению, волшебное место на земле, мифическое место благоденствия – Бразилию. Также эта латиноамериканская страна является большой метафорой карнавала, пространства, где пересекаются миры и возможен переход из одного в другой.

На страницах романа «Бразилия» главные герои перемещаются по разным географическим локациям: Рио-де-Жанейро – веселый, но опасный город, имеющий обозримые границы, так как располагается между океаном и горами; Сан-Паулу – бетонные джунгли, промышленная мечта Бразилии выйти на один уровень с другими развитыми странами, настолько большой, что в нем можно потеряться; столица Бразилии – темница сердца страны, безжизненная и фальшивая. И только в финале путешествия, дойдя до самой недоступной локации, самой затерянной с точки зрения цивилизации, но тем более для значимой для героев – джунглей Мату-Гроссу, они имеют шанс переродиться в новом качестве, испытав предоставленный судьбой шанс быть счастливыми в своем профанном мире.

Н. Гейман также использует переходную обрядность праздника, описывая ярмарку, которая случается раз в девять лет в мае на пересечении обычной деревни Застенье и Волшебной Страны. В это время жители имеют возможность беспрепятственно пересекать границу миров и идти на зов сердца. Серые гранитные постройки деревни сравниваются с красочными, ароматными и мерцающими пейзажами потустороннего мира, привлекающего и одновременно пугающего. Переход сквозь стену воспринимается как смерть, поэтому категорически запрещен жителям деревни. Волшебная Страна представлена как эскапистское пространство, где можно найти все сказочные существа, которые не нашли больше место в рациональном мире. Также там могут исполняться все те мечты, которые невозможны в реальности. Этим пользуется автор, оставляя Тристрана и Ивейн навсегда в Волшебной Стране, где они имеют возможность быть счастливы вместе.

В анализируемых романах образы главных героев представлены в измененном виде с сохранением, тем не менее, главных характеристик своих легендарных прототипов: принадлежность Изольды к иному миру и наличие рыцарской доблести у Тристана. Во-первых, герои обоих произведений имеют коррелирующие имена: Триштан и Изабел, Тристран и Ивейн. Сюжет Дж. Апдейка имеют больше сходных символов с легендой: судьбоносность встречи протагонистов, пятно девственной крови в форме кубка, погоня короля Марка заменяется преследованием отца героини, лес Моруа соответствует джунглям Мату-Гроссу. В описании Изабел превалирует акцент на ирреальном свете ее белоснежных волос и кожи. Вместе со своим отцом и тетей Луной они представлены как выходцы из иного мира, что объясняет ее полную адаптацию к новому статусу и безболезненное прохождение инициации после возвращения из потустороннего пространства. Также девушка метафорически исцеляет Триштана, спасая его от рабства. Отличием является оттенок феминизма в ее инвертированном образе – здесь ей присущ мужской воинственный дух. Профессия Триштана в романе предъявляется как рыцарь, находящийся в служении своей Прекрасной Дамы, он воин, герой-защитник, доблестный и галантный. У него есть аналог меча – лезвие бритвы, юноша не аристократ, но очень трудолюбивый.

Герои «Звездной пыли» также вполне сопоставимы со средневековыми влюбленными по своей сути. Тристран готов на любые рыцарские подвиги, по своей сложности и невыполнимости сравнимые с поиском святого Грааля, коня заменяет ему единорог, меч – огарок свечи, Ивейн он называет королевой своей сердца, которой собирается служить всю жизнь. Имя Ивейн также имеет феминистическую окраску, что является явным отличием. В остальном героиня Н. Геймана полностью соответствует инаковости изначального персонажа Изольды: она белоснежная и сияющая, хромая, героя к ней приводит огарок свечи, что является погребальным символом, она не стареет, не ест и бездетна, ее мать – луна, а сестры – звезды, что является прямым указанием на принадлежность Ивейн иному миру.

В «Бразилии» на протяжении всего романа реализуется сюжетообразующая метафора *“to take, you must give”*, которая переводится как постулат, что все имеет свою цену, и за свою мечту надо платить, но здесь имеются ввиду, конечно, не деньги. Изабел старается заплатить за все неизмеримо больше, чем получает, но возможно, поэтому ей удается найти свое счастье с Триштаном и пройти обряд инициации: за украденное кольцо она дарит юноше свою девственность, за черствую лепешку на утро в его лачуге – дорогой подсвечник его матери, за возможность спасти любимого из рабства самое ценное, что у нее осталось – кольцо DAR. Также, по мнению автора, эта способность получать-отдавать присуща именно женщине. Подобными противопоставлениями наполнено все повествование Дж. Апдайка. Все эти взаимоисключающие образы на самом деле являются сторонами одного целого.

В «Звездной пыли» сюжетообразующей метафорой является путеводная звезда, которая необходима всем героям романа в качестве трофея и победы для Тристрana; наказания, на которое себя обрекла неосторожным словом для Виктории; исполнения заветной мечты для леди Уны как исполнения пророчества об ее освобождении из рабства; судьбоносного предначертания для наследников престола, так как только найдя символ власти на звезде, один из них мог бы стать наследным лордом; молодости как метафоры жизни для древних ведьм Лилем, которые используют сердце звезды в качестве поддержания своего существования и колдовских сил.

Среди ведущих мотивов в обоих произведениях можно выделить *судьба* и *любовь*. Для героев Дж. Апдайка судьба – это неизбежное взросление и трансформация, с полной потерей себя и возрождением в новом качестве, это невозможно сделать наполовину или аккуратно, не повредив прежнюю оболочку, и этот процесс необратим. Также судьба – это исполнение предначертанного и полное доверие ее силам, фатализм. Любовь для Изабел грандиозна – это целая вселенная, огромное теплое солнце в лице ее возлюбленного. Для Триштана любовь – самое драгоценное, что только может быть, без любимой его ожидает

только смерть. Отец и дядя девушки описывают любовь только как физиологический процесс, возможно, поэтому им и не довелось ее испытать.

Для героев Н. Геймана судьба всегда исполняется, даже если в нее не верить, это то, что неподвластно земному разуму, то, что предопределется задолго до рождения, а человек и происходящие события являются лишь исполнителями того, что было задумано высшими силами. Любовь – это болезнь, опьянение, дурман, ей невозможно противостоять, но также это чувство воплощает обязательства друг перед другом и верность. Это не романтическая или страстная увлеченность, это серьезное и взрослое отношение к партнеру.

В обоих романах авторы признают воздействие на их творчество других произведений, что совершенно неизбежно в XX веке. Постмодернизм весь построен на отсылках в ранее написанному или сказанному кем-то другим. Основные аллюзии анализируемых произведений позволяют ярче подсветить завершенные образы инвертированных героев легенды о Тристане и Изольде. Дж. Апдайк ссылается на книги, благодаря которым его произведение получилось более реалистичным и колоритным, описывая особенности бразильской истории, культуры и образа жизни. Н. Гейман вдохновлялся такими сочинениями, которые позволили ему в полной мере реализовать фантастический мир по ту сторону стены, который включает в себя все оттенки, присущие волшебному пространству. Символика цвета и ключевые метафоры романов основаны на главных образах исследуемых произведений, добавляют реалистичности главным и второстепенным героям и отличают современные тексты от средневековой легенды о Тристане и Изольде. Кроме того, полноценно разработанная система главных персонажей, появление новых самостоятельных символов, сюжетообразующих метафор, ведущих мотивов и прямых аллюзий говорит о том, что исследуемые произведения не подходят под определение второсортной массовой литературы. Проанализированные романы обладают высокой художественной ценностью, что позволяет причислить их к жанру «интеллектуального ретеллинга», который, по нашему мнению, характеризуется

современной концепцией, новой символической структурой, а также биографичностью и переработанной авторской интенцией.

Таким образом, можно сделать вывод, что исследуемые трансформации сочинений этих авторов ничуть не портят средневековую легенду о Тристане и Изольде. Каждый читатель может найти в них свежие источники вдохновения и переосмыслить не только старый сюжет, но, возможно, и свое отношение к жизни. Ведь по словам Н. Геймана, у людей всегда есть возможность изменить ситуацию в любую из сторон.

В заключение стоит отметить, что в данной диссертационной работе удалось рассмотреть композиционные и жанровые трансформации изучаемой легенды, а также инвертированность главных ее образов и художественный язык ведущих мотивов, сюжетообразующих метафор, аллюзий, символики цвета и других символов изучаемых произведений. Такая попытка исследовать легенду о Тристане и Изольде сквозь призму наименее изученных произведений Дж. Апдайка, а также сравнить их с вариацией интерпретации изучаемого сюжета в романе Н. Геймана, была предпринята впервые. Это позволило выявить некоторые общие особенности переноса главных протагонистов в другую историческую эпоху и иное пространство.

Перспективу дальнейших исследований можно усмотреть в анализе других малоизученных произведений Дж. Апдайка и Н. Геймана на предмет рассмотрения трансформации классических сюжетов в современной интерпретации с применением «интеллектуального ретеллинга», а также сочинения других авторов для изучения их особенностей изменения сюжета легенды о Тристане и Изольде в новом контексте.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В КАЧЕСТВЕ МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Бедье, Ж. Тристан и Изольда / Ж. Бедье. – Москва : Аргус, 1993. – 192 с. – Текст : непосредственный.
2. Беруль. Роман о Тристане / Беруль // Легенда о Тристане и Изольде. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с. – Текст : непосредственный.
3. Мэлори, Т. Смерть Артура / Т. Мэлори. – Москва : Иностранка, 2021. – 1008 с. – Текст : непосредственный.
4. Тома. Роман о Тристане / Тома // Легенда о Тристане и Изольде. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с. – Текст : непосредственный.
5. Труа, де К. Ивейн, или Рыцарь со львом / К. де Труа. – Текст : электронный. – URL: <http://lib.ru/INOOLD/DETRUA/ivane.txt> (дата обращения: 20.03.2024).
6. Французская, М. Жимолость / М. Французская // Легенда о Тристане и Изольде. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с. – Текст : непосредственный.
7. Gaiman, N. Stardust / N. Gaiman. – London : Review, 2005. – 216 p. – Текст : непосредственный.
8. Mirrlees, H. Lud-in-the-Mist / H. Mirrlees. – Текст : электронный. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/hope-mirrlees/71139-lud-in-the-mist_read.html (дата обращения: 20.03.2024).
9. Tolkien, J. R. R. Smith of Wootton Major / J. R. R. Tolkien. – Текст : электронный. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/j-r-r-tolkien/33258-smith_of_wootton_major_read.html (дата обращения: 20.03.2024).
10. Updike J. Brazil / J. Updike. – London : Penguin Classics, 2006. – 266 p. – Текст : непосредственный.
11. Updike, J. Four Sides of One Story. – Текст : электронный. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/john-updike/45130-the_early_stories_1953-1975_read.html (дата обращения: 20.03.2024).

12. Updike, J. Museums and Women. – Текст : электронный. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/john-updike/284876-museums_and_women_read.html (дата обращения: 20.03.2024).

13. Updike, J. Tristan and Iseult. – Текст : электронный. – URL: https://bookpub.net/john-updike/page,15,45115-the_afterlife_and_other_stories.html (дата обращения: 20.03.2024).

Научно-критическая литература

14. Азбелев, С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. – Москва : Художественная литература, 1965. – С. 5–25. – Текст : непосредственный.

15. Аникин, В. П. Русская народная сказка / В. П. Аникин. – Москва : Художественная литература, 1984. – 300 с. – Текст : непосредственный.

16. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество: учебник / В. П. Аникин. – Москва: Высш. школа, 2001. – 735 с. – Текст : непосредственный.

17. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с. – Текст : непосредственный.

18. Аствацатуров А. А. Феноменология текста: игра и репрессия / Аствацатуров А. А. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 282 с. – Текст : непосредственный.

19. Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 5 т. Т. 1. – Москва : ТЕРРА — книжный клуб, 2008. – 320 с. – Текст : непосредственный.

20. Афанасьев, А. Н. Народные русские легенды / А. Н. Афанасьев. – Москва: Вече, 2022. – 256 с. – Текст : непосредственный.

21. Баранова К. М. Образ Нового Адама в американской литературе колониального периода (религиозный, гражданский и личный идеалы):

монография / К. М. Баранова. – Москва : МГПУ, 2014. – 148 с. – Текст : непосредственный.

22.Баранова, К. М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков. Становление традиций в литературе США : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Баранова Ксения Михайловна. – Москва, 2011. – 498 с. – Текст : непосредственный.

23.Баранова, К. М. Диахронический взгляд на константы в американской языковой картине мира / К. М. Баранова, О. Г. Чупрына. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2015. – № 6. – С. 8–15.

24.Баркова, А. Л. Введение в мифологию / А. Л. Баркова. – Москва : ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2018. – 438 с. – Текст : непосредственный.

25.Баркова, А. Л. Шлейф, забрызганный звездами / А. Л. Баркова. – Текст : электронный. – URL: <https://mith.ru/alb/mith/shleif.htm> (дата обращения: 20.03.2024).

26.Баркова, В. В. Миф как универсальная форма интерпретации глубин человеческого мышления о миробытии: монография / В. В. Баркова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2021. – 358 с. – Текст : непосредственный.

27.Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с. – Текст : непосредственный.

28.Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с. – Текст : непосредственный.

29.Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 543 с. – Текст : непосредственный.

30.Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 373 с. – Текст : непосредственный.

31. Беляева, В. Е. Мужчина и вопрос веры у Джона Апдайка / В. Е. Беляева // Диалог языков, культур и литератур в профессионально ориентированном и филологическом аспектах: сб. науч. ст. по материалам международной научной конференции, Москва, 15 октября 2014 года / отв. ред. М. Н. Николаева. – Москва : МГПУ, 2014. – С. 149–158. – Текст : электронный.

32.Бердичевский, А. М. Тристан и Изольда: вершина куртуазного романа. – Текст : электронный. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g9i4FRh27EE> (дата обращения: 20.03.2024).

33.Биркхан Г. Кельты. История и культура / Г. Биркхан. – Москва : Аграф, 2007. – 512 с. – Текст : непосредственный.

34.Богатырева Ж. В. К вопросу о символическом значении чисел «семь» и «девять» в произведениях литературы, в искусстве и науке / Ж. В. Богатырева, О. А. Арутюнян, Ю. И. Голотина // Мир науки, культуры, образования. – № 2 (75), 2019. – С. 529–531. – Текст : непосредственный.

35.Буслаев, Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Ф. И. Буслаев. – Москва : Ленанд, 2021. – 424 с. – Текст : непосредственный.

36.Веселовский, А. Н. Миф и символ: русский фольклор. Вопросы теории фольклора / А. Н. Веселовский. – 1979. – Вып. 19. – Москва : Издательство 1979. – С.186–199. – Текст : непосредственный.

37.Веселовский, А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал министерства народного просвещения. 1975. – № 4–5. – С. 326–367. – Текст : непосредственный.

38.Волков, В. В., Волкова, Н. В. «Массовая литература как книговедческий и лингвокультурный концепт // Язык и культура. Новосибирск, 2015. – С. 105–111. – Текст : электронный.

39. Вьюшина, В. И. Романы Дж. Апдайка "Бразилия" и "Гертруда и Клавдий": особенности беллетристического повествования : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Вьюшина Вероника Игоревна. – Воронеж, 2006. – 206 с. – Текст : непосредственный.

40. Геннеп, А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. Геннеп. – Москва : Восточ. лит., 1999. – 198 с. – Текст : непосредственный.

41. Гримм, Я. Германская мифология. В III тт. / Пер., коммент. Д.С. Колчигина. Под ред. Ф.Б. Успенского. — Москва : Издательский Дом ЯСК, 2019. – 976 с. – Текст : непосредственный.

42. Гусман, Д. С. Тристан и Изольда: миф и символы. Новый Акрополь, № 6, 1998. – Текст : электронный. – URL: https://www.newacropolis.ru/magazines/6_1998/Triatan_Izolda/ (дата обращения: 14.03.2024).

43. Дикманн, Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание / Х. Дикманн. – Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2021. – 224 с. – Текст : непосредственный.

44. Донини, А. Люди, идолы и боги. Очерки истории религии / А. Донини. – Москва : Политиздат, 1966. – 368 с. – Текст : непосредственный.

45. Драгоманов, М. И. Малорусские народные предания и рассказы / М. И. Драгоманов. – Москва : Нобель Пресс, 2024. – 462 с. – Текст : непосредственный.

46. Дударева, М.Ю. Россия – это логоцентричная страна. – Текст : электронный. – URL: <https://perspectum.info/marianna-dudareva/> (дата обращения 20.03.2024).

47. Дюмезиль, Ж. Верховные боги индоевропейцев / Ж. Дюмезиль. – Москва : Наука, 1986. – 234 с. – Текст : непосредственный.

48. Женетт, Ж. Фигуры : в 2-х т. / Жерар Женетт ; пер. с фр. Е. Васильевой. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с. – ISBN 5-8242-0065-3. – Текст : непосредственный.

49.Жердева, А. М. Проблема рассмотрения легенды как промежуточного жанра / А. М. Жердева // Научный журнал "Культура народов Причерноморья" №114, 2007. – С. 28–31. – Текст : электронный.

50.Зезюлевич, А. В. Сюжет в современном литературоведении / А. В. Зезюлевич // ФИЛОLOGOS: науч. журнал. – Елец: Елецкий гос. ун-т им., 2010. – Вып. 7 (№ 3–4). – С. 88–93. – Текст : электронный.

51.Зуева, Т. В. Волшебная сказка / Т. В. Зуева. – Москва : Прометей, 1993. – 237 с. – Текст : непосредственный.

52.Зуева, Т. В., Кирдан, Б. П. Русский фольклор / Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. – Москва : Флинта: Наука, 2002. – 400 с. – Текст : непосредственный.

53.Иваненков, С. П. Миф и его функции в истории культуры / С. П. Иваненков, Д. А. Макаровский // Ученые записки Санкт-Петербургского имени В. Б. Бобкова филиала Российской таможенной академии. – 2006. – № 2(26). – С. 249–265. – Текст : электронный.

54.Иткина, Н. Л. Художественный мир Джона Апдайка / Н. Л. Иткина. – Москва : РГГУ, 2011. – 207 с. – ISBN 9785728112730. – Текст : непосредственный.

55.Кассирер, Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – Т. 2. – СПб. : Университетская книга, 2002. – 280 с. – Текст : непосредственный.

56.Клюс, А. Г. Легенда о Тристане и Изольде: особенности интерпретаций в русской литературе конца XIX - XX веков : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Клюс Александрина Григорьевна. – Ставрополь, 2018. – 188 с. – Текст : непосредственный.

57.Корепова, К. Е. Русская лубочная сказка / К. Е. Корепова. – Москва : Форум, 2012. – 464 с. – Текст : непосредственный.

58.Королев, К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. М. Королев. – Москва : Эксмо, 2003. – 600 с. – Текст : непосредственный.

59.Кравцов Н. И. Сказка как фольклорный жанр / Н. И. Кравцов. // Специфика фольклорных жанров : Сборник научных статей. – Москва : Наука, 1973. – С. 211–223. – Текст : непосредственный.

60.Кристева, Ю. Избранные труды / Юлия Кристева ; пер. с фр. Б. П. Нарумова, Г. К. Косикова). – Москва : Директ-Медиа, 2009. – 269 с. – Текст : непосредственный.

61.Круглов, Ю. Г. Библиотека русского фольклора. Сказки. Кн. 1 / сост., вступ. ст., подгот. текстов и comment. Ю. Г. Круглова. – Москва : Сов. Россия, 1988. – 544 с. – Текст : непосредственный.

62.Кузнецова, Н. В. Мифологизм в романах Дж. Апдайка : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Кузнецова Наталья Владимировна. – Москва, 2019. – 150 с. – Текст : непосредственный.

63.Кэмпбелл, Дж. Мифы, в которых нам жить / Дж. Кэмпбелл. – Москва : Гелиос, 2002. – 252 с. – Текст : непосредственный.

64.Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – СПб : ООО Издательство «Питер», 2018. – 308 с. – Текст : непосредственный.

65.Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление: сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – Москва : Академический проект, 2020. – 430 с. – Текст : непосредственный.

66.Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – Москва, 1999. – 392 с. – Текст : непосредственный.

67.Леви-Стросс, К. Печальные тропики / К. Леви-Стросс. – Москва : АСТ, 2018. – 448 с. – Текст : непосредственный.

68.Липовецкий, М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 — 1980-х годов). – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1992. – 184 с. – Текст : непосредственный.

69.Лозовик, Е. В. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : диссертация на соискание ученой степени кандидата

филологических наук / Лозовик Екатерина Викторовна. – Москва, 2015. – 189 с. – Текст : непосредственный.

70.Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – Москва : Издательство Московского Университета, 1982. – 480 с. – Текст : непосредственный.

71.Лукьянова, И. Г. «Золушка» Мариссы Мейер как роман ретеллинг / И. Г. Лукьянова // Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2023. – 8(110). – С. 21–24. – Текст : электронный.

72.Маккалах, Д. А. Религия древних кельтов / Д. А. Маккалах. – Москва : Центрполиграф, 2004. – 334 с. – Текст : непосредственный.

73.Макарова, И. С. Образ корабля и морской стихии в кельтской мифологии / И. С. Макарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 3 (45): в 3-х ч. – 145–150. ISSN 1997-2911. – Текст : непосредственный.

74.Малиновский, Б. Магия, наука и религия / пер. с англ. А. П. Хомика. – Москва : Академический проект, 2015. – 298 с. – Текст : непосредственный.

75.Мамардашвили, М. Введение в философию. – Текст : электронный. – URL: <http://philosophy.ru/library/mmk/vved.html> (дата обращения: 14.03.2024).

76.Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Е. М. Мелетинский. – М.-СПб. : Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 240 с. – Текст : непосредственный.

77.Мелетинский Е.М. Миф и сказка / Е. М. Мелетинский // Фольклор и этнография. – Л.: Наука, 1970. – С. 139-148. – Текст : непосредственный.

78.Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Восточная литература, 2000. – 407 с. – Текст : непосредственный.

79.Меркулова, М. Г. Современная литература Великобритании: концепция и план авторского курса / М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 2(42). – С. 234–236.

80.Меркулова, М. Г. Современная литература Великобритании: проблема периодизации курса / М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 2(42). – С. 236–240.

81. Мирзакаримова, З. В. «Традиционная» и «сетевая» литература в информационном пространстве / З. В. Мирзакаримова // Интернет-пространство как вызов научному сообществу XXI века : Электронный журнал. 2021. – С. 32–36. – Текст : электронный.

82. Кравцов Н. И. Сказка как фольклорный жанр / Н. И. Кравцов // Специфика фольклорных жанров : Сборник научных статей. – Москва : Наука, 1973. – С. 211–223. – Текст : непосредственный.

83. Михайлов, А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с. – Текст : непосредственный.

84. Могищ, А. А. "Бразилия" Дж. Апдайка и "Звездная пыль" Н. Геймана как современные сказки для взрослых / А. А. Могищ // Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность: сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников международного литературного коллоквиума, Москва, 26 октября 2022 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 69–76.

85. Могищ, А. А. Сказочные элементы в романе "Звездная пыль" Н. Геймана / А. А. Могищ // Сегодня и всегда: актуальные проблемы литературоведения, лингвистики и лингводидактики: Сборник научных трудов по литературоведению, лингвистике, лингводидактике, посвященный юбилею доктора филологических наук, профессора, заведующего кафедрой английской филологии ИИЯ МГПУ Ксении Михайловны Барановой. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 60–68.

86. Могищ, А. А. Мифологический «путь героя» в современной интерпретации (на примере романа «Звездная пыль» Н. Геймана) / А. А. Могищ // Феномен творческой личности в культуре: Фатющенковские чтения: Материалы X Международной научной конференции, Москва, 29–30 сентября 2023 года. – Москва: ООО "Издательство "Наука", 2023. – С. 123–128. – EDN LCSUNO.

87. Могиш, А. А. Модернизация средневековой легенды на примере рассказа Дж. Апдайка «Тристан и Изолт» / А. А. Могиш // Три "Л" в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика : Сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 23 ноября 2023 года. – Москва: ООО "Языки Народов Мира", 2024. – С. 286–293. – EDN YHDHCT.

88. Морохин, В. Н. Прозаические жанры русского фольклора: учебное пособие / В. Н. Морохин. – Горький : Горьковский гос. ун-т, 1977. – 304 с. – Текст : непосредственный.

89. Наговицын, А. Е. Типология сказки / А. Е. Наговицын, В. И. Пономарева – Москва : Генезис, 2011. — 336 с. – Текст : непосредственный.

90. Намычкина, Е. В. Сказка как литературный жанр / Е. В. Намычкина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 3–2. – С. 103–108. – Текст : электронный.

91. Наумчик, О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Наумчик Ольга Сергеевна. – Нижний Новгород, 2020. – 395 с. – Текст : непосредственный.

92. Неклюдов, С. Ю. Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты / С. Ю. Неклюдов. – Москва : Индрик, 2016. – 552 с. – Текст : непосредственный.

93. Неклюдов, С. Ю. Структура и функция мифа. // Мифы и мифология в современной России. Под ред. К. Аймермакхера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – Москва : АИРО-XX, 2000. – С. 17–38. – Текст : электронный.

94. Нидерле, Л. Быт и культура древних славян / Л. Нидерле. – Москва : Вече, 2013. – 288 с. – Текст : непосредственный.

95. Никифоров, А. И. Сказка и сказочник / А. И. Никифоров. – Москва : ОГИ, 2008. – 376 с. – Текст : непосредственный.

96. Паранук, К. Н. Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе / К. Н. Паранук. – Майкоп : Качество, 2006. – 312 с. – Текст : непосредственный.

97. Паранук, К. Н. Пространственно-временные координаты модели мира в современном адыгском романе // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2011. Вып. 3 (82). – С. 38–46. – Текст : электронный.

98. Петришин, Д. В., Паранук, К. Н. Инициация как сакральный элемент художественной структуры русских волшебных сказок // Вестник Адыгейского искусствоведение. – 2018 – № 2. – С. 178–184. – Текст : электронный.

99. Плахова О. А. Лингвосемиотика английской сказки: жанровое пространство, знаковая репрезентация, дискурсивная актуализация / О. А. Плахова. – Тольятти : Издательство ТГУ, 2013. – 308 с. – Текст : непосредственный.

100. Померанцева, Э. В. Судьбы русской сказки / Э. В. Померанцева. – Москва : Наука, 1965. – 218 с. – Текст : непосредственный.

101. Потебня, А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – Москва : Лабиринт, 2000. – 481 с. – Текст : непосредственный.

102. Потебня, А. А. Миф и слово / А. А. Потебня. – Москва : Издательство «Правда», 1989. – 627 с. – Текст : непосредственный.

103. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 336 с. – Текст : непосредственный.

104. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2008. – 384 с. – Текст : непосредственный.

105. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2001. – 192 с. – Текст : непосредственный.

106. Пыпин, А. Н. Русские народные легенды / А. Н. Пыпин. – Новосибирск : Наука, 1990. – 322 с. – Текст : непосредственный.

107. Родина, М. В. К вопросу о сущности мифа и подходах к его интерпретации // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – С. 26–40. – Текст : электронный.

108. Росс, Э. Кельты-язычники. Быт, религия, культура / Э. Росс. – Москва : Центрполиграф, 2005. – 255 с. – Текст : непосредственный.

109. Савчук, И. П. Истоки русской легенды и проблемы ее классификации // Вестник Югорского государственного университета. – 2015. – С. 144–146. – Текст : электронный.

110. Сергеев, И. В. Символика, традиционные жанры и мотивы в романе о Тристане и Изольде // Наука через призму времени. – 2017. – №7. – Текст : электронный.

111. Спенсер, Э. Королева фей / Э. Спенсер. – Москва: Энигма, 2019. – 320 с. – Текст : непосредственный.

112. Стеблин-Каменский, М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 122 с. – Текст : непосредственный.

113. Сухоруков, Е.А. Соотношение понятий «Фольклорная - литературная - авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) / Е. А. Сухоруков. – Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, 2014. – С. 144–151. – Текст : электронный.

114. Топорков, А. Л. Сборник статей о современной мифологии / А.Л. Топорков // Живая старина. – 2006. – № 2. – С. 53–54. – Текст : непосредственный.

115. Топорков, А. Л. Миры и мифология XX века / А.Л. Топорков. – Москва: Изд-во: Индрик Год, 1997. – 456 с. – Текст : непосредственный.

116. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы : в 2-х т. / В. Н. Топоров. – Москва : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 448 с. – Текст : непосредственный.

117. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифологического: Избранное. – Москва : Издат. группа «Прогресс» «Культура», 1995. – 624 с. – Текст : непосредственный.

118. Ухтомский, А. А. Доминанта души / А. А. Ухтомский. – Рыбинск : Рыб. подворье, 2000. – 605 с. – Текст : непосредственный.

119. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – Москва : Прогресс, 1978. – 325 с. – Текст : непосредственный.

120. Федоров, М. Л. «Легенда» в трудах А.А. Ухтомского П. Анциферова: к содержанию понятия // Мир русского слова. – 2015. – № 3. – С. 63–67. – Текст : электронный.

121. Франц фон, М. Л. Толкование волшебных сказок / М. Л. Франц фон. – Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2020. – 292 с. – Текст : непосредственный.

122. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии : в 2 т. / Джеймс Фрэзер ; пер. с англ. М. Рыклина. – Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 528 с. – Текст : непосредственный.

123. Фрейд, З. Толкование сновидений. / З. Фрейд. – Москва : ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 2001. – 620 с. – Текст : непосредственный.

124. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – Москва : Наука, 1978. – 605 с. – Текст : непосредственный.

125. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 445 с. – Текст : непосредственный.

126. Харузина, В. Н. К вопросу о почитании огня // Этнографическое обозрение. – 1906. – № 3–4. – С. 68–205. – Текст : непосредственный.

127. Хроленко, А. Т. Введение в лингвофольклористику : учеб. пособие / А.Т. Хроленко. – Москва : Флинта, Наука, 2010. – 152 с. – Текст : непосредственный.

128. Чекулаева, Е. О. Великие мифы / Е. О. Чекулаева. – Москва : АСТ, 2015. – 239 с. – Текст : непосредственный.

129. Черняк, М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Черняк Мария Александровна. – Санкт-Петербург, 2005. – 488 с. – Текст : непосредственный.

130. Чистов, К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVIII–XIX вв. / К. В. Чистов. – Москва : Наука, 1967. – 339 с. – Текст : непосредственный.

131. Чичеров, В. И. Русское народное творчество / В. И. Чичеров. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1959. – 522 с. – Текст : непосредственный.

132. Чупрына, О. Г. Судьба как концепт в языке и культуре / О. Г. Чупрына, К. М. Баранова, М. Г. Меркулова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2018. – № 3 (56). – С. 120–125. – Текст : непосредственный.

133. Шеваренкова, Ю. М. Русская устная народная легенда в ее жанровых разновидностях / Ю. М. Шеваренкова. – Ижевск : 2002. – 190 с. – Текст : непосредственный.

134. Шепперле, Г. Тристан и Изольда: Исследование источников романа (в 2-х томах). Франкфурт: Нью-Йоркский университет: Серия германских монографий Оттендорфера. – 1913. – № 6–7. – Текст : непосредственный.

135. Шинкаренко, В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка / В. Д. Шинкаренко. – Москва : КомКнига, 2005. – 208 с. – Текст : непосредственный.

136. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – Москва : Издательство РГГУ, 2007. – 502 с. – Текст : непосредственный.

137. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – Москва : Издательский центр “АКАДЕМИЯ”, 1996. – 240 с. – Текст : непосредственный.

138. Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г. А. Гельфанд; науч. ред. А. Б. Никитин. – Москва ; СПб. : Университетская книга, 1999. – 356 с. – Текст : непосредственный.

139. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – Москва : Ренессанс, 1991. – 297 с. – Текст : непосредственный.

140. Юнг, К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. – Москва : ACT, 1998. – 496 с. – Текст : непосредственный.

141. Юнг, К. Г. О современных мифах / К. Г. Юнг. – Москва : Практика, 1994. – 251 с. – Текст : непосредственный.

142. Ясперс, К. Т. Смысл и назначение истории / К. Т. Ясперс. – Москва : Полит. издат., 1991. – 338 с. – Текст : непосредственный.

143. Boulanger, J. “Lettirs of Golde”: The Transfomative Power of Writing in Arthurian Literature / J. Boulanger. – United States: ProQuest LLC, 2013. – 212 p. – Текст : непосредственный.

144. Degh, L. Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre / L.Degh. – Indiana: Indiana University Press, 2001. – Текст : электронный. – URL: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/z603r074c?locale=en> (дата обращения: 20.03.2024).

145. Gaiman, N. The View from the Cheap Seats: Selected Nonfiction. Some Things I Believe. Some Reflections on Myth (with several digressions onto gardening, comics and fairy tales) / N. Gaiman. – 2016. – Текст : электронный. – URL: <https://publicism.info/writing/cheap/8.html> (дата обращения: 12.12.2022).

146. Gaiman, N. Neil Gaiman: Why Our Future Depends on Libraries, Reading and Daydreaming. – Текст : электронный. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming> (дата обращения: 20.03.2024).

147. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. / L. Hutcheon, S. O'Flynn. – New York : Rouledge, 2006. – 273 p. – Текст : непосредственный.

148. Kroeber, K. Retelling/Rereading: The Fate of Storytelling in Modern Times. / K. Kroeber. – New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1992 – 280 p. – Текст : непосредственный.

149. Luke 6:38. The Bible Verse / Luke 6:38. – Текст : электронный. – URL: <https://dailyverses.net/luke/6/38#:~:text=Luke%206%3A38.%20Give%2C%20and%20it,be%20measured%20to%20you%20again> (дата обращения: 20.03.2024).

150. Kukkonen, K. Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates. New Meanings. / K. Kukkonen. – Текст : электронный. – URL: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/postmodern-reinterpretations-fairy-tales-how/docview/1076712618/se-2?accountid=130192> (дата обращения: 20.03.2024).

151. Northrop, F. The Archetypes of Literature: The Norton Anthology: Theory and Criticism. Ed. Vincent B. Leitch / F. Northrop. – New York : Norton, 2001. – P. 1445 – 1457. – Текст : непосредственный.

152. Rougemont, D. Love in the Western World / D. Rougemont. – New Jersey : Princeton University Press, 1983. – 392 p. – Текст : непосредственный.

153. Sanders, J. Adaptation and Appropriation. / J. Sanders. – New York : Routledge, 2005. – 255 p. – Текст : непосредственный.

154. Szmigiero, K. Reflexivity and New Metanarratives. Contemporary English-language Retellings of Classical Mythology / K. Szmigiero. – 2023. – URL: https://www.researchgate.net/publication/376863588_Reflexivity_and_New_Metanarratives_Contemporary_English_language_Retellings_of_Classical_Mythology (дата обращения: 20.03.2024).

155. Tangherlini, T. "It Happened Not Too Far from Here...": A Survey of Legend Theory and Characterization" Western Folklore / T. Tangherlini. – Bloomington, IN : University Press, 1990. – P. 371–390. – Текст : непосредственный.

156. Tolkien, J. R. R. On Fairy Stories. – Текст : электронный. – URL: https://archive.org/details/on-fairy-stories_202110 (дата обращения: 20.03.2024).

157. Tsu, L. – Текст : электронный. – URL: <https://www.socratic-method.com/quote-meanings/lao-tzu-if-you-would-take-you-must-first-give-this-is-the-beginning-of-intelligence-2> (дата обращения: 20.03.2024).

158. Updike, J. Self-Consciousness: Memoirs / J. Updike. – New York : Alfred A. Knopf, 1989. – 272 p. – Текст : непосредственный.

Справочная литература

159. Аверинцев, С. С. Мифы / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – Москва : Сов. Энциклопедия, 1967. – 816 с. – Текст : непосредственный.

160. Большая российская энциклопедия (БРЭ). – Текст : электронный. – URL: <https://bigenc.ru/ethnology/text/3510877> (дата обращения: 30.01.2024).

161. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – Москва : Intrada, 2004. – 560 с. – Текст : непосредственный.

162. Котерелл А. Мифология (Северная. Античная. Кельтская): энциклопедический справочник / А. Котерелл. – Минск : Белфакс, 1997. – 256 с. – Текст : непосредственный.

163. Левинтон, Г. А. Легенды и мифы : в 2-х т. / Г. А. Левинтон // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Москва : НИ Большая российская энциклопедия, 1998. – Т. 2. – С. 45–47. – Текст : непосредственный.

164. Литературный энциклопедический словарь / Ред. В. М. Кожевников и П. А. Николаев. – Москва : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с. – Текст : непосредственный.

165. Мифы древнего мира: мифы, легенды, сказания. Хрестоматия / сост. Н. Г. Фефелова. – СПб. : Светлячок, 2001. – 560 с. – Текст : непосредственный.

166. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва : Издательство «Советская Энциклопедия» – Т. 1. – С.110–111. – Текст : непосредственный.

167. Николюкин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с. – Текст : непосредственный.

168. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Intrada, 2008. – 358 с. – Текст : непосредственный.

169. Семенов, А. В. Этимологический словарь русского языка / А. В. Семенов. – Текст : электронный. – URL: https://studylib.ru/doc/116284/semenov-a.v.-e-timologicheskij-slovar._-russkogo-yazyka (дата обращения: 20.03.2024).

170. Словарь литературных терминов ФЭБ (СЛТ). – Текст : электронный. – URL: <https://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8891.htm> (дата обращения: 25.12.2023).

171. Топоров, В. Н. Праздник // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва : Издательство, 1980. – Т. 2. – С.329–331. – Текст : непосредственный.

172. Энциклопедический словарь / Под ред. И. Е. Андреевского и К. К. Арсеньева: В 86 т. СПб. : Брокгауз и Ефрон, 1890–1907. – Т. 17. – СПб., 1996. – С. 455–456. – Текст : непосредственный.

173. Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. – Heinle & Heinle Pub, 1999. – 366 p. – Текст : непосредственный.