

переосмыслению жизненных ценностей. Джин Рис пишет предысторию романа Ш. Бронте, что обусловлено личным интересом к роману «Джейн Эйр», спецификой литературного процесса эпохи и тем, что обращение к жанру приквела в данном случае как нельзя лучше позволяет писательнице выразить собственный замысел, а именно – показать читателю альтернативный вариант уже известной ему истории.

Список литературы

Бронте Ш. Джейн Эйр : роман / Шарлотта Бронте ; пер. с англ. И. Гуровой. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 444 с.

Рис Дж. Антуанетта / Джин Рис ; пер. с англ. С. Белов. – М., 1994 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/ris_dzhin/ris_dzhin_antuanetta/ (дата обращения: 18.12.2012).

Harrison N.R. Jean Rhys and the novel as women's text / Nancy Rebecca Harrison. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1988. – 289 pp.

Helenius M.-L. Wide Sargasso Sea – The Dark Continent of Jean Rhys / Marja-Liisa Helenius [electronic resource]. – Mode of access: <http://marjaliisa.wordpress.com/2009/03/21/wide-sargasso-sea-the-dark-continent-of-jean-rhys/> (дата обращения: 5.01.2013).

Mellown E.W. Characters and themes in the novels of Jean Rhys / Elgin W. Mellown // Critical Perspectives on Jean Rhys / ed. by Pierrette M. Frickey. – Washington, D.C., 1990. – Pp. 103-117.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОДЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

О.И. Сальникова

*Научный руководитель: Т.С. Кузнецова,
кандидат филологических наук, доцент (УрФУ)*

Мифологизм является характерной чертой литературы XX века, причем он проявляется не только как художественный прием – в использовании мифологических сюжетов, образов и мотивов, – но и как мироощущение. Мифологизм делает возможным выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки, мифологическое время вытесняет объективное историческое, что позволяет авторам изобразить проблемы, ситуации и героев в своеобразном «вакууме», символизировать психологические коллизии. С другой стороны, обращение к мифологическому пласту может быть реакцией на «смерть Бога» и поиском новых ориентиров, попыткой метафорически объяснить ситуацию в современном мире терминами «старого» мира. В связи с разрушением христианской доктрины люди начали искать замену Богу в лице других богов (технократических, античных, вообще богов других культур).

Роман Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества» является авторской

интерпретацией самого понятия мифа, синтезом и переосмыслением латиноамериканских, античных и библейских сюжетов, образов и мотивов, которые, деформируясь, сочетаются с фактами реальной истории. Цикличность и повторяемость ситуаций романа также являются характерными чертами и календарных мифов, сюжет об уходящем и возвращающемся или умирающем и воскресающем герое у Маркеса становится серией «реинкарнаций» героев: Хосе Аркадио, который олицетворяет собой природу и экстравертный путь развития, и Аурелиано, который представляет собой культуру, познание и интровертный путь. Одним из проявлений мифотворчества Маркеса является изображение соотношения жизни и смерти, живых и мертвых: мертвецы могут оживать и «навещать» живых (как, например, Пруденсио Агиляр, соскучившийся по живым), а живые могут отдаляться от подлинно живых (полковник Аурелиано Буэндия, который приказывал очерчивать вокруг себя меловую «зону отчуждения», или Аурелиано Бабилонья, который отгородился от мира книгами и манускриптами, но внешний мир все равно его настиг). В то же время, следует заметить, что пафос, характерный для мифа, снижается в изображении даже отношения понятий жизни и смерти. В качестве примера можно привести эпизод, когда дон Фернандо дель Карпио прислал свой труп внукам по почте, или когда Пруденсио Агиляр после своей смерти настойчиво являлся Урсуле и Хосе Аркадио. Для Маркеса характерен синтез различных мифологических систем, что позволяет ему возвести героев и ситуации на метафизический уровень.

В новелле «Сад расходящихся тропок» Х.-Л. Борхес создает новую модель хронотопа, в которой мир представляется как сад с бесконечно ветвящимися дорожками, следуя по которым, герой может сам выбирать свою судьбу. Дороги (распространенный в мифологии символ жизненного пути) в данном случае пересекаются, скрещиваются, образуют бесконечный лабиринт – параллельные вселенные и варианты развития судеб людей начинают взаимодействовать. В другой своей новелле – «Вавилонская библиотека» – Борхес также создает модель мира-лабиринта, в котором есть множество возможных путей, однако, как нам кажется, лабиринт – гораздо более страшное и ограниченное пространство по сравнению с садом, здесь автор-создатель лабиринта сам задает направление движения героя-читателя и у того больше шансов заблудиться.

В своем раннем рассказе «Третье смирение» (другие варианты перевода «Третий отказ», «Третье отречение») Маркес описывает переходное состояние человека, находящегося между жизнью и смертью. Герой, возможно, впадает в летаргический сон, его считают «умершим

заживо» и хоронят, он смиряется со своей «жизнью в смерти» (состоянием, дающим возможность даже после физической смерти взаимодействовать с миром живых) и затем умирает действительно – наступает «смерть в смерти» (контакты с миром живых прекращаются). В данном случае Маркес обращается к фольклорной традиции и использует народные мотивы: сновидческую традицию (сон воспринимается как пограничное состояние между жизнью и смертью, пространством, где возможно все), эстетизацию смерти, вообще тематику страшного и ужасного. Также в тексте реализуется античный код (мифы о метаморфозах), раскрываются представления о круговороте жизни, о законе «вечного возвращения»: герой сравнивает себя со сломанным деревом, представляет, как «гроб заскрипит в крепнущей надежде снова стать деревом». Попав в землю, в «библейский прах земли», герой снова возродится – страха смерти нет, так как есть надежда на «возрождение», нет непреодолимой черты между миром живых и миром мертвых, есть возможность неоднократно возвращаться (параллель с календарными мифами), в данном случае произведение приобретает глубоко положительный смысл. Рассказ также можно проинтерпретировать как «хронику» бдения духа у тела умершего. Стоит также отметить, что произведение было написано под влиянием рассказа Кафки «Превращение», писатель соотнес его со «страшными историями», которые ему рассказывали его бабушки.

В рассказе Ф. Кафки «Превращение» также можно проследить реализацию нескольких мифологических кодов. Во-первых, это античный код, в данном случае мифы о метаморфозах: можно проследить параллели между превращением Грегора Замзы и мифом об Арахне и объяснить данное изменение наказанием свыше (на что также указывает название цикла – «Кары»). Во-вторых, ветхозаветный код, где отец выступает в роли карающего Бога, и сын, страдающий от его деспотии, пытается преодолеть его влияние, а также новозаветный код, где Грегор выступает в роли Иисуса, с которым его роднят смирение, просветление, нежелание удручать семью и, как следствие, добровольная смерть. Однако, в отличие от рассказа Маркеса, у Кафки нарушается естественный круговорот жизни, нет мифологемы смерти ради воскресения: в случае Грегора воскресение не происходит, так как смысла в его жертве не было. В-третьих, в рассказе можно увидеть мотивы тотемной мифологии, и тогда превращение героя приобретает положительный смысл, означает его возможное единение с природой, становление тотемом-символом рода, однако полного слияния не происходит, Грегор терпит поражение в стремлении обрести единство с семьей. Тем не менее, хотя Кафка и использует традиционные мифологические сюжеты и образы, они

деформируются и комбинируются спонтанно и стихийно, не вызывая прямых ассоциаций с первоисточниками.

В другом рассказе Кафки – «Приговор» – также появляется образ ветхозаветного карающего Бога как реакция на разложение христианской доктрины. Бог, в данном случае совмещающий в себе роли отца, наставника, проводника на жизненном пути, выносит приговор своему творению – человеку, который вдруг решил выйти за пределы сферы его влияния, в данном случае – жениться. Вина героя заключается в том, что он вырос, состоялся и уже близок к тому, чтобы заменить отца, и, следовательно, должен быть наказан и уничтожен (здесь можно провести параллель с Зевсом, который боялся пророчества о том, что сын свергнет его с престола и захватит власть над миром). Таким образом, человек оказывается отверженным Богом.

Для творчества Ю. О'Нила также характерно не прямое использование мифологических сюжетных схем. Например, в пьесе «Любовь под вязами» драматург проводит аналогии с мифом о Мееде и развивает гендерный конфликт. В мифологии Ясон предстает слабовольным «маленьким человеком», противопоставленным «титанической» Мееде, в данном случае убийство детей не было наказанием, а скорее уничтожением продолжения любимого человека в детях, женщина здесь побеждает мать. В пьесе же у Абби-Мееде другие мотивы, она жертвует своими детьми, совершает убийство во искупление себя. Здесь появляется библейский мотив жертвенности, однако оппозиции языческого и христианского нет, скорее противопоставление ветхозаветной и новозаветной идеологии. Кэбот играет роль ветхозаветного Бога, карающего, неукоснительно соблюдающего правила и законы, хотя они и ложные, и лицемерные, и в то же время ему противопоставлены идеи Нового Завета, где естественное чувство ставится превыше всего.

Мифологический сюжет об Оресте переосмысливается в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи», где автор также выходит за рамки классического сюжета, вводит тему свободы от психологического давления. Однако оказывается, что жители Аргоса, которых освобождает Орест, не стремятся к этому, им нужно ощущать себя под властью тирана. К «униженным и оскорбленным» приходит спаситель, Мессия, однако жители Аргоса возненавидели своего освободителя за то, что он убил Эгисфа-тирана. Жертва Ореста оказывается никому не нужна, даже Электра отворачивается от него. Обществу уже не нужно ни спасение, ни свобода, оно лишь упивается собственными страданиями. Орест выступает в роли новомессианского героя, однако он соответствует своему времени. Также Сартр вводит в пьесу понятие греха, нехарактерное для греческой религии. Юпитер замечает, что если бы он встретил «этого Ореста, то

сказал бы ему: “Здесьние жители большие грешники, но они вступили на путь искупления. Оставьте их в покое, молодой человек, оставьте их в покое, отнеситесь с уважением к мукам, которые они на себя приняли, уходите подобру-поздорову. Вы непричастны к преступлению и не можете разделить их покаяния. Ваша дерзкая невинность отделяет вас от них, как глубокий ров”». Далее Электра насмешливо замечает, что публично каяться – национальный спорт аргивян, все наизусть знают преступления друг друга, а уж преступления царицы – «это преступления официальные, лежащие, можно сказать, в основе государственного устройства». Стоит отметить мифологическую отмеченность образа мухи: в античности муха означала любого паразита вообще, для защиты от мух приносили в жертву вола, посвященного одной из ипостасей Зевса – Апомийос («прогоняющий мух»). В христианской культуре муха считалась носительницей зла, была символом греха, морального и физического разложения, чего-то малого, ничтожного, вредящего чему-то большому и значительному; образ мухи связывали с Вельзевулом, подручным дьявола, «повелителем мух».

В одноименном романе У. Голдинга этим «повелителем мух», одиозной и ожидаемо значительной фигурой оказывается всего лишь голова свиньи, убитой охотниками (можно провести параллель с именем и моментом убийства Хрюши). Происходит деградация общества, оно возвращается к своим корням, к дикости и первобытному строю, начинает возрождаться тотемная мифология и развивается культ зверя: например, Джек упоминает, что голова свиньи – это дар зверю, которому также начинают приносить и другие кровавые жертвы. Бог умер, его место занял Дьявол и люди «остались без присмотра», они утратили единый ориентир, произошло разобщение: кто-то сохранил человеческий облик, однако же большинство теряют связь с цивилизацией. Борьба двух племен – это метафорическое изображение конфликта разума и инстинктов. Появляется мотив богооставленности, дети мечтают о том, чтобы им прислали «хоть что-то взрослое», и в этом случае взрослые играют роль чего-то божественного, неких фигур, которые могут указать верный путь. Полуденный зной, жару, миражи, огонь и пожары в какой-то степени можно считать библейскими образами, создающими атмосферу «локального Ада».

В романе-мифе «Улисс» Дж. Джойс занимается модернистским мифотворчеством, он дублирует или даже, скорее, умножает своих персонажей наслоением образов из других мифологий, литературных и исторических источников. Джойс не переписывает миф заново, он использует «готовый язык», образы, которые сами вызывают у читателя определенные ассоциации: например, таков мифологический мотив

возвращения странника, который вызывает в памяти образ Одиссея, библейского блудного сына и т.п. Использование мифологем позволяет Джойсу обнаружить единство прошлого и настоящего. Стивен не раз говорит о «кошмаре истории», от которого он хотел бы пробудиться, появляется образ «цирковой лошади, которая кружится по кругу», говорится, что «все дороги ведут в Рим» – все это символы всеобщей реинкарнации и повторяемости. Мифологические параллели подчеркивают цикличность и повторяемость ситуаций и ролей героев: например, Блум предстает в роли этакого «измельчавшего Одиссея XX века», покидающего дом своей «Пенелопы» для того, чтобы отправиться в странствие, а, например, уход Стивена из башни можно сравнить с бегством Телемака из Итаки. Мифологический пафос снижается за счет иронических и условных параллелей между современным миром и миром Древней Греции: в качестве примера можно привести эпизод в баре, где поющие девушки уподобляются сиренам и есть упоминание о затыкании ушей. Использование мифологем в данном случае также становится средством внутренней организации сюжета (заглавие книги, первоначальные заголовки эпизодов).

Таким образом, на примере нескольких произведений известных писателей XX века можно проследить различные варианты ремифологизации литературы. Маркес в романе «Сто лет одиночества» создает новый миф из деформированных осколков старых легенд и представлений народов разных культур, Борхес предлагает новые модели мира (лабиринт, сад) и разные способы ориентирования в них. Голдинг и Кафка (в новелле «Приговор») иллюстрируют результаты разложения христианской доктрины – Бог умер и люди начали искать другие моральные ориентиры. Сартр, О'Нил, Джойс и Маркес в своих произведениях показывают вечные конфликты, цикличность и повторяемость событий. Обращение к мифологическим мотивам и сюжетам позволяет авторам отойти от конкретно-исторических реалий и показать характеры и обстоятельства обособленно.

Список литературы

Борхес Х.Л. Сочинения : в 3 т. / Хорхе Луис Борхес. – Т. 1 : Эссе, новеллы. – М. : Полярис, 1997. – 608 с.

Гарсиа Маркес Г. Последнее плавание корабля-призрака : повести, рассказы / Г.Г. Маркес ; пер. с исп. В. Андреева, А. Борисовой, Э. Брагинской и др. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 448 с.

Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества. Недобрый час : романы / Г.Г. Маркес ; пер. с исп. Н. Бутыриной, В. Столбова, Р. Рыбкина. – М. : Эксмо, 2001. – 544 с.

Голдинг У. Повелитель мух : повесть / У. Голдинг ; пер. с англ. Е.А. Суриц. – М. : Русская книга, 1994. – 240 с.

Джойс Д. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. – М. : Республика,

1993. – 670 с.

Кафка Ф. Процесс. Замок. Превращение. В исправительной колонии / Франц Кафка. – М. : АСТ : Транзиткнига, 2006. – 640 с.

О'Нил Ю. Пьесы : в 2 т. – М. : Искусство, 1971.

Сартр Ж.-П. Мухи / Ж.-П. Сартр // Сартр Ж.-П. Стена : избранные произведения. – М., 1992. – С. 195-254.

ВОЗМОЖНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АДАПТАЦИИ МИФА В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА НИЛА ГЕЙМАНА «АМЕРИКАНСКИЕ БОГИ»)

А.Л. Подвигина

*Научный руководитель: М.В. Артамонова,
кандидат филологических наук, доцент (МаГУ)*

Современная литература часто прибегает к мифу. В художественных произведениях мы нередко встречаем отсылки и аллюзии на тот или иной миф или его элемент, а порой писатель адаптирует для своих произведений мифологические сюжеты полностью и создает комбинации из мифов разных культур. Одним из самых интересных в плане использования и адаптации мифа является роман британского писателя Нила Геймана «Американские боги» (2001).

Роман «Американские боги» интересен тем, что его можно прочесть и интерпретировать по-разному, основываясь на индивидуальной картине мира и уровне эрудиции читателя. Если взять поверхностный уровень, основную канву событий, то можно сказать, что автор рассказывает нам о приключениях главных персонажей – Среды и Тени. Тень – бывший заключенный. Выйдя из тюрьмы, он узнает о гибели жены и своего лучшего друга в автокатастрофе. По дороге домой Тень встречает Мистера Среду, который предлагает ему работу телохранителя. Понимая, что после похорон жены в городе его больше ничто не держит, Тень, все основательно обдумав, принимает предложение Среды, после чего начинаются странствия и приключения героя. По мере развития событий Тень узнает, что Среда – скандинавский бог Один, что большинство его новых знакомых также являются богами: забытыми, покинутыми, вынужденными приспособившись к этому новому, стремительно меняющемуся миру и выживать среди современных богов интернета, техники и телевидения. Тень много путешествует, переезжает с места на место, скрывается от спецслужб, переживает смерть Среды, умирает и вновь возвращается в мир живых, а также узнает о истинных намерениях Одина. С самого начала Всеотец (другое имя Одина) посвятил Тень в свои планы: он говорил, что старые боги постепенно умирают в этом новом мире, поэтому необходимо устроить решающую битву между богами